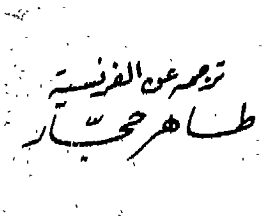
نخبة من الأساتذة

الأدب والأنواع الأدبية











للدراسات والترجمة والنشر
دمشق ــ اوتوستراد المزة
هاتف ٨١٦١٢٦ ــ ٨٨٦٩٥١
تلكس ٤١٢٠٥٠
ص . ب : ١٦٠٣٥
العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

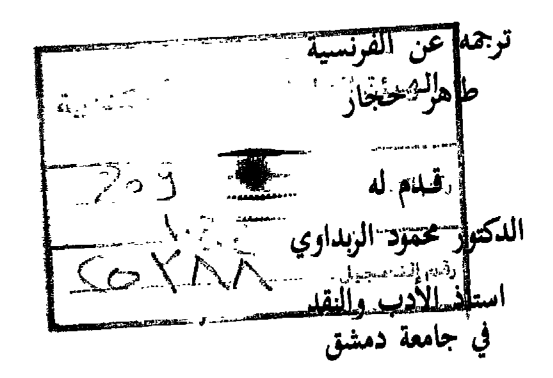
ريع الدار مخصص
لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري

الأدبْ
والأنواع الأدبيّة

الطبعة الاولى
١٩٨٥

مجموعة من الاساتذة

الأدب والأنواع الأدبية



ترجمه عن الفرنسية

طاهر حجار

قدم له

الدكتور محمود الزبداوي

استاذ الأدب والنقد

في جامعة دمشق

عنوان الكتاب باللّغة الإفرنسيّة

littérature et genres littéraires



المقدّمة

كان بعض العلماء يقولون: إن ترجمة كتاب ترجمة أمينة واعية أصعب من تأليفه، ويعللون ذلك بأن المؤلف يملك حرية التفكير في التعامل مع الأفكار التي يؤلف منها كتابه، كما يملك حرية أكثر في الألفاظ التي يسبك فيها أفكاره، وليس مثل ذلك ميسوراً للمترجم، فهو مقيد بالفكرة، مقيد باللفظة، ومطالب فوق ذلك بالنقل الأمين، والإبانة الواضحة، والعبارة الصحيحة، واللفظة المنتقاة.

ومن هنا جاءت صعوبة الترجمة، ومن هنا جاءت صعوبة ترجمة كتب العلوم الإنسانية أكثر من صعوبة ترجمة كتب العلوم

الأساسية والتطبيقية. ومن هنا تهيب المترجمون ولوج عالم الكتب ذات الطابع الإنساني، إلا من تسلح بجرأة الواثق من لغتيه المتمكن من حسن بيانه.

وقد عرفت في (الطاهر حجار) هذه الجرأة، وذلك التمكن، وتوسمت فيه دأب الباحثين، وصبر عشاق المعرفة، وهذه الصفة الأخيرة ما ملكها إنسان إلا ذلّل العقبات التي تعترض أيّ عمل كبير.

شيء آخر يسلّم به العلماء حتى صار مقولة بدهية وهي أن الترجمة نافذة تطل على عالم رحب فسيح من المعرفة والمعرفة المتخصصة؛ يأتي دور المترجم، دور الرائد الذي يرتاد روضة أنفا يذلل ارتيادها للسالكين، ولهذا غدت الترجمات قنوات يعبر بوساطتها فكر أمّة إلى أمة أخرى.

وعالم «الأدب والأنواع الأدبية» عالم عريق أصيل وحديث طريف في ان معاً، ويتفاوت الحديث عنه عمقا وسطحية بتفاوت قدرات المتحدثين عنه والباحثين فيه. وقد قدر لهذا الكتاب الذي أكتب «تقديمه» أن يتعاوره مجموعة من الباحثين المتخصصين يرقى كل واحد إلى مرتبة الأستاذية في فنه

وتخصصه. فهم نفر من العلماء ينتمي بعضهم إلى جامعات فرنسية ويابانية وبعض المؤسسات المرموقة علميا في فرنسا، تناولوا بأبحاثهم قضايا أدبية ونقدية معاصرة، وناقشوها مناقشة جادة متعمقة بروح للعلم فيها نصيب كبير، فلم يكتفوا بالبحث في (ماهية الأدب) و (تاريخه) و (نقده) وغيرها من الأجناس الأدبية التقليدية كالقصة والرواية والمقالة والملحمة، وإنما تناولوا أيضا قضايا أكثر حداثة (كمشكلات الأدب الحديثة) و (تشكل الأدب) و (أدب المراسلات) و (المذكرات) وغيرها من القضايا والأجناس الأدبية التي تؤكد تميزها في عالم الأدب عاماً بعد عام.

ولا يخامرني شك في أن ترجمة هذا الكتاب ستضيف شيئا جديداً إلى المكتبة العربية، وليس شيئا جديداً فحسب، وإنما هو شيء ثمين أيضا.

كل ذلك يجعل نبوءتي التي توسمتها في المثقف الجزائري تتحقق، ذلك أني كنت أعقد الآمال على المثقف الجزائري بحكم تمكنه من اللغة الأجنبية التي حذقها أن يقوم بدور إيجابي فعال لنقل نفائس المؤلفات في اللغة الفرنسية وآدابها إلى اللغة العربية؛ وها هو ذا قد بدأ يفعل، بدأ يستغل ازدواجية اللغة من زاويتها

الإيجابية ليثري لغته الوطنية، وتراثه القومي ويلقحه بفكر غربي رصين؛ وهذا دين مستحق على هذا الجيل من المثقفين الجزائريين .

وفي ذلك (فليتنافس المتنافسون) .

الدكتور محمود الربداوي
أستاذ الأدب والنقد في جامعة دمشق

١

ما هو الأدب ؟

بقلم روبير إيسكاربيت

ROBERT ESCARPIT



ان المعاني التي توحي بها لفظة أدب حديثة الظهور نسبيا ، ففي اللغة اللاتينية توجد لفظة LITTERATURA وهي نسخة من اللفظة اليونانيـة GRAMATIKÉ لكنها لم تكـن تعنـي عنـد شيشرون – CICÉRON بعد إلا المعرفة بفن كتابة الحروف . وبعد ذلك أصبح هذا اللفظ يدل على علم الأدب وثقافة الأديب بل ظروفه كلها؟ وهذا هو المعنى الذي عرف عن هذا اللفظ في بداية القرن الثامن عشر ، إذ كان فولتير – VOLTAIRE يؤكد أن لِشَابْلَان CHAPELAIN أدباً واسعاً . وقد استعمله عدة كتاب بهذا المفهوم حتى نهاية القرن التاسع عشر .

ويبدو أن أول تحول في معنى هذه اللفظة قد حدث في ألمانيا خاصة عندمـا نشر ليسينـغ – LESSING ابتـداء من عام ١٧٥٩م BRIEFFEDIE NEUESTE LITTERATUR BETREFFEND ففي تلك

الرسائل لم تعد لفظة أدب تعني المعرفة الكتبية فقط بل أصبحت تعني الإنتاج الأدبي للسنوات الحديثة مع العلم أن لفظة LITTERAIRE مشتقة من المصدر نفسه وطرأ عليها التطور نفسه ولم يعد الأفراد هم المقصودون بها بل أصبح الإبداع مقصوداً كذلك . ولا يخفى علينا الطابع البيبليوغرافي الواضح في هذا المجال فما زال اللفظ الدال على الأدب في بعض اللغات كالألمانية يستعمل أحيانا للدلالة على البيبليوغرافيا .

الا أن عدة معانٍ اضيفت الى هذا اللفظ ابتداء من عام ١٧٧٠م فاذا استعمل مقرونا بصفة فهو يدل على مجموع الانتاج الأدبي لبلد ما أو لفترة ما واذا استعمل وحده فهو يدل على الانتاج في حد ذاته : ومن هنا لم تبق الا خطوة واحدة ليصبح هذا اللفظ يدل على النشاط الأدبي عموما . لقد قامت بتلك الخطوة السيدة دي ستاييل — De Stael حين نشرت كتابها «في الأدب منظوراً إليه من علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية» (١٨٠٠م) عندما استعمل لفظ الأدب تقريبا بكل المعاني التي نعطيها إياه اليوم ولذا فلم يعد عندنا أدب بل صناعة للادب ودراسة للأدب .

الأدب والآداب الجميلة

لقد بدأ مفهوم الأدب يحل تدريجيا محل مفهوم الآداب الجميلة الذي كان مستعملا حتى ذلك العصر بوجه عام . ولكن لابد من وجود الكثير حتى يكون محتواهما واحداً فاولا يهيمن أساساً على الآداب الجميلة نوعان هما البلاغة والشعر ، وقد يكون هذا الشعر ملحميا أو غنائيا أو

دراميا ولم يكن للنثر القصصي فيها إلا مكان ضئيل وغير معتبر ، بينما ظهر الأدب ، بالعكس ، في الوقت الذي فرضت فيه الرواية نفسها . وكانت الرواية في بدايتها على الأقل منفتحة الأمر الذي جعل الأنواع العامية تدخل ضمنها وهي مقروءة ومحبوبة من الفئات التي وصلت الى السلطة في تلك الفترة . ولنتذكر أمراً مهماً وهو أن الأدب نتج عن توسيع الثقافة المكتوبة على الجماهير .

ويمكن القول إن الفرق الأساسي بين الأدب والآداب الجميلة هو أن الأول يملك بعداً اجتماعيا وليس جماليا فحسب . إن هذا الاتجاه موضح جيدا بعنوان مؤلف السيدة دي ستاييل التي كانت الوريثة الثقافية للاخوة شليغل — Schlegel وأيضا لمونتيسكيو MONTESQUIEU فجعلت من الأدب محصولا لروح العصر والروح الوطنية . وسنجد وجهة النظر هذه مطورة في المفهوم الايطالي للأدب المحدد بالعرق والبيئة والزمن .

ومن ثم فان الأدب ظهر كمفهوم تطوري يتغير محتواه حسب الأوضاع التاريخية بينما تمثل الآداب الجميلة إطارا ثابتا مرتبطا بقيم ثابتة كالحقيقة والجمال والسمو . وأيضا هناك تاريخ للأدب بينما لايمكن ان يكون للآداب الجميلة الا وصف فقط .

إنه لمن الصعب الإحاطة بمفهوم الأدب . فللفظة ذاكرة دلالية معقدة ، فهو يحمل في الوقت نفسه ميراث استعمالاته القديمة واستعمالات الآداب الجميلة التي تخلى عنها .

ولم يعد الأدب يستعمل بمعنى « ثقافة المتأدب » مع العلم أن بعض العبارات — وان كانت متجاوزة — مثل « مغذى بأدب جيد » لم

تختف بعد من اللغة . إن الأدب يمكن أيضا أن يستخدم للإشارة الى وضعية « المتأدب » والكاتب خاصة بدرجة سلبية أحيانا كما نقول مثلا « إن الأدب لا يطعم صاحبه[1] » .. لكن الأدب بصفة عامة هو جهاز الإنتاج الأدبي . عالم الآداب المغلق . وبالرغم من أن استعماله في تقهقر إلا أنه مازال لهذه اللفظة تلوين نخبوي بارز .

لكن الرواية الناتجة عن الآداب الجميلة أكثر حيوية ، فالاستعمال الملكي لهذه اللفظة هو الأكثر ألفة في بداية القرن العشرين ، وهو ماكتب عنه غوستاف لانسون G.LANSEN من أن الأوبرا تنتمي الى الأدب مثلما تنتمي أيضا وربما أكثر إلى الفن الموسيقي . إن الأدب هنا هو فن الكتابة بالقياس والمعارضة مع الفنون الأخرى؛ ويمكن أن نميز الكتابة الأدبية ذات الاهتمام الجمالي أساسا عن الكتابة الوظيفية النفعية والعلمية أيضا . فالمفهوم القديم للأدب كان أكثر ترحيبا لها عندما شرع الرهبان البنيدكتيون في كتابة «تاريخ الأدب الفرنسي» الضخم كانوا يريدون التحدث عن .. « كل ماله علاقة خاصة بالأدب » وهذا يشمل بطبيعة الحال ظروف المتأدب بما فيها التعلم والفلسفة وما كان يسمى « العلم » . وكان من الطبيعي أن يأخذ المفهوم الجديد للأدب بالحسبان ذلك الجرد الا أن المعرفة والفلسفة والعلم خاصة كانت تسعى جميعها الى الابتعاد عن الخطاب الجمالي لتأخذ طابعا أكثر تقنية فقد كانت تتخصص كلها وقد

---

(١) في لغتنا العربية تعبير قريب من هذا حين نقول «أدركته حرفة الأدب» للدلالة على أن الأدب كان وربما ما زال مرتبطا بالفقر (المترجم)

حدث هذا بالضبط في الوقت الذي ظهر فيه المفهوم الجديد للأدب . إن تعايش تلك العلوم مع الآداب الجميلة صار يستحيل شيئا فشيئا وكما كتب ريمون كونو ـــ R. Queneau فإن «التقنيين كانوا يخرجون من الأدب كلما ارتقى تخصصهم إلى شرف العلم . »

لقد استطاع الأدب كفن ، أن يكون له محتوى مشابه لمحتوى الآداب الجميلة مع صعوبة خاصة به وهو أن هذا المحتوى تاريخي . والأدب أيضا جسم ، وقائمة من الآثار ولكن المشكلة تتمثل في أي مقياس تقام عليه تلك القائمة .

هل هناك مقياس للأدبية

ان مؤرخ الأدب هو الوحيد من بين المؤرخين الذي يستطيع ، كما يبدو ، أن يحدد المادة التي يدرسها بإحكام . أمّا المؤرخ السياسي او الاجتماعي فإنه يستطيع ان يوفق بين الأحداث أو يفسرها أو يفصلها حسب هواه لكن الفرز الذي يجريه عليها لن يكون الا تسلسليا : فليس له القدرة على حذف هذا الحدث وهذه المعطيات او تجاهل ذاك وتلك بحجة أن هذا ليس تاريخا مع العلم أن واقعها الموضوعي معترف به . كل شيء تاريخ بالنسبة إليه لكن ليس كل شيء أدبيا بالنسبة لمؤرخ الأدب . إن الفرز الذي يقوم به هذا المؤرخ بين المعطيات التاريخية ببساطة يتمثل في اختيار حازم جدّا . إن ما يسمى أدبا لبلد ما ليس إلا منتقيات لا تحافظ إلا على واحد بالمئة تقريبا من الأعمال المنشورة بالفعل .

كيف يتم هذا الفرز ؟ طبيعي ان الموقف التقليدي في مثل هذه الأمور هو استعمال قياس جمالي : فالعملية الأولى هي الاختيار ، فليس جديراً بحمل اسم الأدب إلا ما هو أهل لإعطاء قيمة ، قيمة أدبية أي القسط الأدنى من الفن . ان هذه المؤلفات تقدم للعقل والقلب « متعة » حية إن قليلاً وان كثيراً ، يدخل ضمنها الإعجاب أحيانا . (بول فان تييغم : P.V.TIEGHEM الأدب المقارن ١٩٣١) .

يمكن أن نلاحظ حالا ما في هذا الموقف من نقص ، وهذا لايعني الاستهانة بمتعة القراءة التي يشعر بها القارىء ولا الاحتكاك بالأثر الذي يعطيه الحكم الانطباعي . لكن من المؤكد اننا لا نستطيع عدّ ذلك مقياساً فهناك طرق للقراءة بعدد القراء ؛ وهذا يعني أن هناك « آدابا » بعدد القراء أيضا . وكانت هذه الفكرة ستبقى قابلة للدفاع لو لم يكن الأمر يخص تحديد « أدب » ؛ وهذا ما يجعلنا نلجأ إلى نوع معين من القراء . قد نعتبر أدبيا كل ما يمكن أن يعطي متعة واعية ومحفزة للأعضاء الأكثر تأثيراً في الأقلية المثقفة التي يكونها جمهور المتعلمين . وهكذا فقد عدنا بطريقة حتمية ثانية من المقياس الجمالي إلى المفهوم النخبوي القديم للأدب بينما نشأ الأدب كما نرى ، حين عمم على الجماهير المتغيرة باستمرار

ومع ذلك فهل المقياس الجمالي مقياس يخص الأدب وحده ؟ وهل الأدب فن حقيقة ؟ إنه فن غير صاف في أحسن الأحوال ، ولهذا طرد أفلاطون الكتاب من جمهوريته . وكما لاحظ جان بول سارتر – J.P. SARTRE في كتابه «ما هو الأدب ؟» .. فإن الفنون تنتج « أشياء » تنفذ مباشرة إلى الحواس بينما ينتج الأدب كتابة هي في الوقت نفسه شيء

ومدلول . ويميز سارتر الشاعر بأنه يتصرف فوق هذا كفنان أكثر ؛ أما الناثر فيتغلب عنده المدلول على الشيء وهو يستعمل اللغة بدل أن يكون متموضعاً فيها : «الكاتب متكلم» فهو يعين ، ويأمر ، ويرفض ، وينادي ، ويرجو ، ويُقنع ويرمز . واذا فعل ذلك دون جدوى فلن يصبح شاعراً بسبب ذلك ، بل إنه ناثر يتكلم لكي لا يقول شيئا) .

ومن الواضح أن سارتر لا يعطي هنا إلا طابعا ضروريا للأدب ولكنه ليس طابعا كافيا لتحديده .

وبالفعل فان كل التشوهات موجودة بين الشاعر الصافي الذي يتموضع في اللغة وبين الناثر «الصافي» الذي يستعمل اللغة . إن كل كاتب ، شاعراً كان أم ناثراً ، يتحرك في مدى لغوي معين ، ولاشيء يمنع الإشارات التي ينتجها من أن تكون دالة ومدلولة في الوقت نفسه . ويجب ، طبعا ، أن يكون التعبير الأدبي محدوداً بالإشارات الموضحة التي تكوّن اللغة . ان الشيء الأساسي في النص ليس بالضرورة – وقد يحدث هذا نادرا – موجودا فيما يقوله بطريقة واضحة . ويمكن ان نتساءل ان كان ما يميز الأدبي عن غير الأدبي هو وجود منطقة كمون LATENCE يظهر فيها الأدب « كدلالة فوقية » .

ان هذه الدلالة الفوقية هي التي يشير اليها رولان بارت R. BARTHE حين يكتب أن الأدب « يجب أن يشير إلى شيء ما ، شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي ، وهو سياجه الخاص ؛ وهذا بالضبط ما يجعل الأدب يفرض نفسه . » (الدرجة صفر للادب ، ١٩٥٣) .

إن الصفة الأدبية مفروضة إذاً على الكاتب كوضع تاريخي لا يتحكم فيه! فهو مطلوب منه أن يكافح ، ولو سدى ، ضد الترسيخ المرغم للادب فيما وراء نصه ليطالب بحريته في الكتابة . إن القبول « بصناعة الأدب » هو غالبا صناعة أدب سيء .

إن الادب وهو معمول بهذا الشكل يحمل داخله نقائضه الخاصة به . ويمكن أن نتساءل : هل من الممكن اعطاء مقياس للأدبية ؟ وحتى اذا لم نوافق على تشاؤم رولان بارت ، فبالإمكان أن نستوجب أن الشيء الخاص في الأدب هو أن يقول شيئا آخر غير مايقوله بوضوح للوهلة الأولى وبهذا يختلف عن الكلام العادي . لكن من الصعب أن نضع مقياسا لهذا الفرق لاننا « لايمكن أن نتحدث عن الأدب إلا ونحن نقوم بالأدب » كما كتب تزفيتان تودوروف TZVETAN TODOROV وينتج عن هذا ان الناقد حين يقول كل شيء عن النص فلم يكن قد قال شيئا بعد ، لأن تحديد الأدب نفسه يفترض اننا لا نستطيع الحديث عنه . (مدخل إلى الأدب الخيالي ، ١٩٧٠) .

لكن الأدب موجود مع ذلك ويفرض نفسه علينا كتجربة فريدة لامثيل لها ؛ لكن يبدو فقط أن هذه الخصوصية لا يمكن تحديدها بإعطاء مقاييس معينة في شكل نظام منسجم . أما انسجام الادب ، إذا كان موجوداً ، فهو شيء وجودي وعقلاني .

الأدب كتبليغ

يبدو اذاً أننا نستطيع أن نلمس الأدب كتجربة أكثر منه كشيء . ان هذه التجربة هي لقاء بين القراءة والكتابة . وهكذا فان « الجهد المتضافر الذي يبذله الكاتب والقارىء هو الذي يخرج هذا الشيء المحسوس والخيالي الذي هو أثر الفكر ».
(ما هو الأدب ؟ ، ١٩٤٨) .

ان القضية تخص هنا شيئا آخر غير المتعة التي يشعر بها الناقد الانطباعي . إن الأدب ثمرة الخلق المستمر من خلال قراءات مختلفة لا متناهية . ان هذا التنوع هو الذي يصنع الأدب ، فيتبع ذلك أن يكون النص أدبيا إلى درجة تسمح بعدد كبير من القراءات المختلفة .

وفي مصطلحات نظرية الإعلام ، فإن كل نص يملك نوعاً من القصور الحراري ENTROPIE أي أنه ينقل كمية معينة من المعلومات تقاس بلبس القارىء تجاه الخبر المرسل .فإن نصا علميا مثلا يبنى عادة بشكل يستهلك معه القصور الحراري من القراءة الأولى حتى لايحدث أي لبس حول مدلول النّص . أما ميزة النص الأدبي ، فهي على العكس من ذلك ، أن يملك طاقة حرارية لاتستهلك إلا ببطء من قراءة لأخرى . فاذا استهلك ، اي يحدد المعنى ، فان النص يتوقف عن ان يُتلقى كأدبي .

(جوليا كريستيفا Julia KRistEVA : مشكلات بنية النص « ضمن » النقد الجديد ، ١٩٦٨) .

ان الأدب لايظهر في هذا المنظور كإطار ثابت تسجل فيه الآثار بل كمرحلة من التخاطب الثقافي ، ومن الصعب ايضا أن نفرض عليه حدوداً لأن التخاطب الثقافي يستعمل قنوات أخرى غير الكتابة خاصة في عصرنا . وفي المعنى المحدود للكلمة فلا يجوز أن يكون هناك أدب شفوي ، لكن من الصعب ، في عصر السمعيات والبصريات أن ترفض هذه الفكرة كليا .

في الوقت الذي يفترض فيه الفعل الادبي إعادة بناء المعنى من قبل المتلقي ، فان التخاطب الكتابي يحتل مكانة خاصة ، ان درجة المبادرة عند القارىء أعلى من درجة المبادرة عند المستمع او المشاهد ، فهو يستطيع أن ينظم إيقاع الإرسال حسب هواه أو يغير نظام الفقرات ، او يخلط الازمنة الضرورية لتدخله الخاص أو يلعب على مختلف القنوات التي يمر من خلالها الخطاب : البصري ، السمعي ، الرمزي الخ ...

وهذا ما يجعلنا نقول إن نوعية الفعل الأدبي مرهونة في الوقت نفسه بنوعية النص ونوعية القارىء . فالأولى يمكن أن تحدد كقابلية للخيانة أي قابلية لإعادة التأويل وإعادة التشكيل من وراء النيات الظاهرة . إن النص الغني أدبيا هو النص الذي يستطيع أن يتلقى ويفهم ويحس به بطريقة تختلف عن تلك التي ارادها الكاتب بوعي ، والتي يمكن أن يلاحظها موضوعيا ناقد ما . وهذا يقتضي تلاعبا معقدا ودقيقا للمحتوى والشكل ، للكتابة والدلالة ، التي يكمن فيها الطابع الأدبي الخاص لنص ما .

أما نوعية القارىء فإنها تتحدد بقابليته في التحكم في النص . ان القارىء الأدبي هو القارىء القادر على جعل النص الذي يقرأه شيئا لا يمتلكه أحد غيره وليس شرطا أن يكون بالضرورة ما أراده الكاتب ؛ وهذا يقتضي تحكما في الوسيط أي في اللغة . إن حركة القراءة موازية لحركة الكتابة ولها الاقتضاء نفسه . ان قراءة كتاب هي بشكل من الأشكال اعادة كتابته ذاتيا .

وينتج عن هذا أن تكويننا أدبيا – ربما يكون أكثر عن طريق القراءة « المفسرة » لعدد من المؤلفات المختارة اعتباطا – يتم بامتلاك تقنيات التعبير التي تسمح لكل واحد بالاقتراب من الأدب كتجربة معاشة ومتجددة باستمرار وليس كمعرفة شكلية . وربما لم يكن الأدب كما حُدد في بداية القرن ١٩ الا مرحلة قربت على الانتهاء من مراحل التاريخ الطويل للتخاطب الثقافي .

واذا نجا هذا اللفظ من محتواه ، كما فعلها مرة من قبل ، فإننا سندخل مرحلة نعيش فيها الأدب أكثر من أن نصنعه .



٢

تكوّن الآداب

بقلم جان بسيير
JEAN BESSIÉRE



ان دراسة تشكل الآداب تنتمي الى التاريخ لكنها أيضا تطرح تجانسهما واستمراريتهما وطبيعتهما المشتركة (أي الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، من المقدس إلى الدنيوي) هذا الانتقال الذي يجدد في أغلب الأحيان التطور الأدبي مع بعض الاستثناءات الهامة وهذا لا يمنع من أن يقوم أدب معلن ومطبوع بعلاقات مع الأنماط الأولى . الكتاب « المؤلف اللازمني والمجهول» الذي يتحدث عنه ج.ل بورج J.L. Borges وهذا يذكرنا بالكتاب الديني وان كان متعدد الكتابات إلا أنه يبقى ملكا للخالق الواحد : الانجيل، الريغفيدا ، القرآن . ان مصطلح الأدب الشفوي يبدو متناقضا لكن « القول الصحيح » مرتبط بالضرورة بالجهل بالكتابة : فالغول[1] مثلا قد فضلوا النقل الا أن هناك حضارة متطورة جدا

---

(١) الغول : « GAULOIS» وهم سكان فرنسا القدماء .

هي حضارة « الانكا » Incas لم تعرف الكتابة التي بدت عندهم دون جدوى بسبب نظام الكيبو QUIPOU وهو عبارة عن مجموعة من الاشرطة الصغيرة التي كان لألوانها وعقدها معانٍ متفق عليها لا يعرفها اليوم الا المتخصصون .

وبهذه الطريقة السرية لتقوية الذاكرة كان الحفاظ على الأدب يتبع لنظام مركزي ودولي[1] خاص بالبيرو القديم . وقد يكون للخط طابع سري جدّا ، فإننا نجده في افريقيا مثلا يقتصر استعماله على أقلية دينية ، وحتى الطباعة التي أدخلها المستعمر لم تغير من الوضع كثيراً كما يقول جورج بالانديه G. BALANDIER فالمكتوب يبدو حينها كملك للنخبة التي تملك المعرفة والقوة والنفوذ السياسي . لقد اقترح مارسيل موس – M.Mouss مقياساً لتحديد النقد الأدبي دون الرجوع الى الكتابة بقوله : «حين يُبذل جهد للقول الجيد وليس للقول فقط فثمة جهد ادبي ؟ وحين يستمر هذا الجهد الأدبي وتتبناه الأوساط الأدبية فثمت أسلوب . ». إن الأدب الشفوي يفترض اذاً وجود متخصصين في اللغة يضيفون المهارة الشخصية إلى احترام التقاليد والأساطير ومراعاة متطلبات الجماعة والقواعد الدينية والعلمانية ؛ وهم عند هنود أمريكا الشمالية « الشاما » أي القادة السياسيون أو الدينيون . أما في جزر الماركيز فإنهم المتخصصون : بعضهم متخصص في الاناشيد الدينية ، والآخرون في تأليف الأغاني المتنوعة وروايتها وتعليمها . أما عند العرب فقد كانت القبيلة

---

(١) دولي : نسبة إلى دولة .

تمجد رواتها الذين كانوا يروون تحت الخيام بطولاتها وتاريخها . إن الأدب الغيدي انتقل أساسا عن طريق المشافهة : وقد كانت هناك طرق دقيقة للحفاظ على ترتيل نصوص « الريغفيدا » بكل تفاصيلها ولم يثبت اللغوي بانيني – PANINI السنسكريتية الا حوالى القرن الخامس قبل الميلاد . أما في اليونان فبالرغم من أن الكتابة كانت معروفة قبل هوميروس فلم يمنع هذا المشافهة من ان تكون وسيلة التخاطب الأكثر تداولا . وفي هذه الظروف فإن استعمال الأدب يكون غنى فرديا وجماعيا . إن الأدب الشفوي ، ابن الذاكرة ، ذاكرة الجماعة ، مرتبط بشكل واسع بعواطف السمع الذي ألف ذلك الأدب من أجله . ان هذا الأدب يعيدنا إلى حضارة الكلمة حيث لا ينفصل القول المأثور عن الفعل المأثور وحيث لا يقال اللفظ مجانا أبداً. إن الخطاب يخضع لقوانين آمرة وإن لم تكن مقننة والتلاعب العقلي غريب عليه ولذا فوظيفته هي التعبير عن هموم الديانة والمدينة والفكر وتحضير الحركة وتحديد المعرفة والتفكير بشكل دائم حتى وإن كان هذا الأدب خاصا بنخبة معينة، وهو فوق ذلك موجه إلى الشعب كله وإلى كل من يريد أن يسمعه . ان مفهوم الأصالة ثانوي في هذا الأدب والأخذ والتكرار هما اللذان يكونان وسائل الاختراع فيه . إن رجل الآداب بالمعنى المعروف في العصر الاسكندري أو عصر النهضة غير معروف ومجهول تماما في ذلك الوقت . إن علماء الأجناس يقصرون الأدب الشفوي اليوم على الآثار التي لم تدون ويخرجون منه حتى تلك التي نشأت وانتقلت بالمشافهة أولا ثم دونت ثانيا بالكتابة وهذا الأدب لايكاد يميز عن التقاليد الثقافية للجماعة ويبدو لنا مشتركا مع فولكلورها وطقوسها

وتاريخها . إنه يظهر دوما في رواية للأنساب أو تعاقب للتاريخ أو حكاية حيوانية ناتجة عن أسطورة . ان مشكلة مؤلفي هذه النصوص لم تحل بعد لكن قوانين الأخبار وخصائصها المشتركة تبين أن المحور الأدبي يجب أن تتوفر فيه بعض الشروط حتى يرضي السمع الشعبي . إنه يعبر عن تعلم العالم وعن العلاقة بين الواقعي والخارق ، ويعطي لتسلسل الأيام منطقا ونظاما ، ويعقلن التجربة اليومية ويستخرج منها الخطوط العامة ، ولذا فهو يمثل تمهيداً لإيقاع الآداب المكتوبة ، ويتمتع بنوع الحرية والاستقلال تجاه الحياة الدينية بمعنى هذه الكلمة المبنية على دليل وجودي أهم لحظة فيه هي البداية . إن للقصص الشفوية وظيفة رمزية تتمثل في الحصول على المعرفة دون الإرغام على دخول غمار التجربة : فبقصة شاب فقير ومجهول يتميز بشجاعته وبطولاته ثم يتزوج في الخاتمة اميرة ، فبهذا تنقل هذه القصص صعوبة غزو الواقعي ونتائجه . ان هذه القصص تعلم بنية الجماعة وتقاليدها وتسمح بقبول الموضوع وتشكل الشخصية الثانوية وذلك بوصفها للارتباط بالأسلاف وللعلاقات الجماعية – المتوازية والجماعية – الدولية ، وبتسجيل الزمنية الفردية في الصيرورة الجماعية . إن زمانها هو الخلود الذي يعطي للأحداث المروية طابعا نموذجيا ويخلص المجتمع من شكه في الأيام . إن الأفعال اليومية التافهة موضوعة تحت علامة القدر أو الضرورة . ان الأدب الشفوي وسيلة لتبسيط الحياة الجماعية وانسجامها ، وهو يساعد كل شخص على ضمان الوعي الخاص به .

ان هذه العملية الفعالة تقرب بين العادات المختلفة برغم تنوع العلل. ان القصة والخرافة تكونان الأخلاق والقيم الاجتماعية وتبرزان

الآفاق العائلية وذلك بعد أن نزعت عنهما صفة القداسة . لقد بين ألبير راكوتو — راتسيما مانغا — A. RAKOTO RATSIMAMANGA (الأدب الملغاشي .. ضمن .. تاريخ الآداب) الاهمية الاجتماعية والسياسية للأدب الشفوي حتى بداية القرن ١٩ في مدغشقر . فهذا الأدب يستجيب للحاجات التعليمية ويرضي الخيال ويتطابق مع الظروف الاجتماعية للحياة العامة (مرور الملك ـ الحروب) . وهو فوق ذلك يحافظ على الاهتمام بالنجاعة والمنفعة في الوقت الذي يسلي فيه أيضا . انه أثر للكل وليس أثراً لواحدٍ ، فهو يضاعف من الأفعال والاحتفالات .

إن الأصل المقدس لكل أدب شفوي يجعل التجربة الدينية غالبا ما تكون خلفية للتعبير أو حتى للحجة ، إن أسطورة النزول إلى الجحيم الناتجة عن جلسات النشوة تأخذ أشكالا علمانية وتدعو إلى البحث عن معرفة القدرات الإنسانية في وحدتها : فالبطل أورفي ــ ORPHEE هو في الوقت نفسه موسيقي وطبيب وساحر . إن غبطة النشوة هذه ذات صلة بغبطة الراوي ، فالشاعر يتحوّل إلى نبي للجماعة . وبالرغم من أن الأدب الشفوي تخلص من العناصر السحرية والدينية إلا أنه يحصل على نفوذ خاص يضاف إلى وظيفته التعليمية ! إنه يشير إلى النفوذ البشري الذي لم يقطع الصلات مع العالم السماوي . إن الأدب الشفوي حين أصبح يهتم بالقديم قد أخذ من الساحة الدينية القوة السحرية ووسيلة الإدهاش . إنه يحاول تقديم العالم الأرضي ككل ، ولمّا وافق بين الأساطير والواقع فقد نزع عن كل حدث طرافته . على التاريخ أن ينسخ حسب الشكل الأسطوري وذلك بدون شك يتبع لعملية الت[illegible]اصة بكل أدب مبني على الذاكرة

والذي يجب عليه أن يحمل داخله مبدأ بقائه، ولكن أيضا لأن كل عنصر جدي أو غريب أو مستجلب أو مفاجىء أو مؤذ يجب أن يتطابق مع التقاليد المحلية بمقارنته مع الأنماط الجاهزة. إن الخطاب الأدبي الشفوي يكيف التوازن الثقافي، فبطبيعته الموحدة ينظم التباينات ويمسخ الواقعي. أما الخطاب الديني فيأتي بحقيقة ثابتة، وبالذي حدث مرة واحدة فقط. وهو يرمز إلى الخلود ويرفض في الوقت نفسه ما هو حادث وعرضي في الأزمان. من واجب الأدب الشفوي الدنيوي أن يكشف عن عمق الأشياء المتروكة على حالها ولهذا فإن إنتاجه لا يلغي أبدا الاساطير الأولى التي تسمح له بتمثيل الشخصية والإخبار عنها.

ومن الأصل فإن التناقض الموجود بين الكلمة الدينوية والكلمة المقدسة ليس تناقضا في الطبيعة بل في الوظيفة. إنها تنقل التنظيم الزمني والفضائي للجماعة. وكما تقول ميرسيا إلياد ــ MIRCIA ELIADE فإن (الفرق بين النص الشفوي المقدس والنص، ولنقل الدنيوي، قد نشعر به أحيانا كثيرة في عدة مجتمعات قديمة، فعند بعض البدائيين ليس مسموحاً برواية النصوص «الحقيقية» أي الأساطير، في كل وقت وفي كل زمان، فالأسطورة لها مكانها في حيز معين وزمن مقدس: «الليل، الفصل المقدس، فواصل الاحتفالات الطقوسية الخ...») إن الأدب يصير دنيويا حين يستوجب على الظاهرة اللغوية ألا تعبر فقط عن العقد الأصلي ــ الديني ــ بل عن الحياة الآنية أيضاً. إن كل أدب مقدس هو دنيوي بدرجة معينة على ألا يريد أن يكون كتلة منعزلة من التعابير القديمة، ومن هنا بالذات يحرم نفسه من قدرة الإقناع. ومن الأساس فإن هذا الادب

تابع لرجال الدين كثيرا ، فهناك نخبة تتلقى مهمة الحفاظ على لغة خاصة بها كثيراً أو قليلا وبالمعنى السيء في أغلب الأحيان . وأخيراً فإنها تقتصر على النص المقدس الذي يلتبس مع الكون والاعتراف ؛ وهو يحافظ على خصوصيته بالكلمة الشفوية أو بالكتابة ؛ فالكهان الغول[1] لم يعطوا شيئا للخط فابتعدوا عن كل عدوى دنيوية . أما النساخ المصريون والهنود فقد كانوا يستعملون لغة اصطناعية بعيدة جدا عن ٱللهجة ٱلشعبية وهي اللغة المصرية القديمة والسنسكريتية . أما في الغرب المسيحي فإن اللاتينية هي لتي قامت بهذا الدور بعد أن كانت في البداية وسيلة للطقوس . إن ترجمة الإنجيل إلى «اللغة الشعبية» في عهد «الإصلاح» كان بداية لتحطيم سياج المقدس . وليس مفارقة عادية أن «كتاب الكتب» أصبح كثير الرواج ومتعدد الطبعات . وأن ترجماته كان لها دور كبير في تطور الأدب . وقد أسهم بشكل قوي في ٱنتقال لهجة خاصة من الشفوي إلى الكتابي كما حدث في مدغشقر . إن علمنة الأدب نتجت عن الأهمية المتضائلة للطبقة الكهنوتية التي كان يجب عليها أن تقسم نفوذها مع القادة العسكريين او مع السلطة المدنية وذلك بعد الأحداث السياسية (الهند ، مصر ، روما) أو التحولات الاقتصادية (أوروبا في القرن ١٦) وقد تكون هذه الظاهرة سلطوية ، فبناءً على أمر الامبراطور فقد تم تحطيم النصوص المنسوبة إلى اللغة المقدسة في الصين (٢١٣ ق. م) وخاصة «الشجينغ» SHIJING و «الشوجينغ» «SHUJING» ؛ وقد يتسبب هذا في هجرات كبيرة وفي

---

(١) الغول : نسبة إلى بلاد الغول أي فرنسا القديمة .

«العرقية» الضرورية لكل نشر ثقافي. لقد بيّن جورج دوميزيل «G. DUMEZIL» في كتابه «الميراث الهند أوروبي في روما» أن الفكر الفيدي[1] قد تعلمن في روما: فاللاتين حافظوا على الأطر الكهنوتية والطقوس الهند ــ أوروبية ولكنهم كَيَّفُوهَا مع الفكر التاريخي وليس الأسطوري، ومع السياسي وليس الأخلاقي، ومع الوطني وليس العالمي. ان تاريخ أصل المدن والملوك الأوائل ليس إلا عنصرا من الريغفيدا حُرِّف بعض الشيء. وفي الهند كذلك نجد أن الأدب المقدس والشعبي قد منعا عمليا كل تطور في القطاع العلماني بإضافة مشكلات علمانية (عناصر تشريعية، اجتماعية) وهذا بفضل الرواية الشفوية وبفضل انتقاله إلى اللغة السنسكريتية.

إن الانتقال من المقدس إلى الدنيوي يفترض وجود وعي بالصيرورة التاريخية المجردة من كل اعتقاد مسبق أسطوريا كان أم دينيا. إن تطور المسرح في مصر القديمة وأثينا وفرنسا (من ألغاز العصر الوسيط حتى كورناي ــ CORNEILLE) يعطي مثالا جيدا على العلمنة. ويعتقد جان بيار فرنان ــ J.P. VERNANT في («أوديب بدون عقد») ضمن «علم النفس والماركسية») أن تراجيديات سوفوكليس التي تأكدنا من مصادرها الطقوسية، تترجم فصل المستويين الإلهي والبشري، ونتيجة لذلك الوصول إلى دينوية المقدس فمفهوم المصادفة يعبر عن غموض هذه الحرية الفلسفية الناشئة وصعوباتها. إن الأدب الشفوي والمقدس ممتص من طرف الديني

---

(١) نسبة إلى فيدا.

والتقاليد الجماعية. إن الادب المكتوب والدنيوي والديني يبدو لنا اليوم نموذجيا ولم يظهر إلا متأخرا. إن الأدب لا يتميز بسهولة عن باقي الفنون الأخرى ما دام لم يتقيد بالكتابي فقط وخاصة عن الموسيقا والرقص. إن الميدان الجمالي متجانس وهو ملك للكل. ان مبادىء التلحين وقواعد البلاغة وتبويب الشعر والنقد لا تدرك ضمن إبداع ذي نظام يعتمد على الذاكرة، وهكذا فبعد أن آندمج الأدب في الجماعة بهذه الطريقة فإن «الأدب للأدب» بقي مجهولا والحصص الأخلاقية والسياسية والتقنية والفنية لنص ما ــ مثل «الأعمال والأيام» لهزيود ــ لا تختلف بالضرورة. ان التدوين بالخط يقطع الوحدة الأولى لكتلة الآثار الأدبية ويغير من طرق تأليف الخطاب. ان العلاقة من المؤلف إلى الجمهور، من القارىء إلى النص، من الكاتب إلى التقليد أصبحت شخصية. ان الأميين قد طردوا إذاً من ميدان واسع للتعبير. أما الأرشيف والمكتبات فقد أصبحت ضرورية، فابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد جمعت في أثينا ظروف أدب «حديث»، وتكون في الاسكندرية جمهور حذر فظهرت آثار خالية من كل شكل للحفاظ. وقد حددت مختلف الأنواع بطريقة واسعة باحترام التقليد وتقنيته حتى يتم التحكم في عملية الإبداع التي تعد موجهة للجماعة كلها بل لرجال الادب؛ ولذا فان كثيرا من الخصومات الأدبية في فرنسا نتجت عن تلك المقدمات المنطقية البعيدة. ولقد أحدث «الكتابي» شعراً مؤلفا من أجل العيون: فأشعار «SYRINX» للإغريقي تيوقريط ــ THEOCRITE وهي التي مهدت لـ «CALLIGRAMMES» لأبولينار ــ APOLLINAIRE ــ ترسم الأنابيب التسعة لناي بان ــ

PAN . ونتج عن هذا «الكتابي» تجارة للكتاب وتطور للطباعة فسمح ذلك بميلاد الرواية بروما . ان الهياكل الإحصائية التي تسهل الحفظ وتجلب انتباه الجمهور قد آختفت . ان لغة المؤلف تتحدد بطريقة تفاضلية : أي بأصالتها ويبدو أن الجمهور لا يخلق الأثر بقدر ما هو مخلوق منه فكل شيء يظهر وكأنه يخرج من الكاتب . إن اختراع الطباعة وتطورها سينهيان هذا التقدم وسيختفي القانون المشترك لنص العصور الوسطى المكتوب والمتداول شفويا أيضا . وفي الوقت نفسه يطرح شكل طبيعة الأدب : فتعميم الطباعة ألغى حدود الأدب وسيجعل تطور المعارف كُلًّا مِنْ الفيزياء والتاريخ ودراسة الطبيعة تتجه نحو الخطاب العلمي وتنتج أدبا تقنيا .

إن «المكتوب» و «المطبوع» سيجمعان الأدب الشفوي الذي تخلى عنه المبدعون تحت شكل الأدب المسمى «شعبيا» في مقابل الأدب المسمى «علميا» . و بهذا يمسان جمهوراً واسعاً من الصعب تحديد حيزه بدقة وهو المتنوع بفضل الحركات الاجتماعية وتحورات التعليم . إن هذا الأدب المتجول قد جمع في فرنسا العوامل الدنيوية والدينية والفولكلورية والأسطورية والتاريخية ؛ وقد أصبح هذا الأدب شعبيا بوضوح في القرن السابع عشر بعد أن كان إلى ذلك الوقت لا يجلب إلا آنتباه رجال الدين والتجار الأغنياء . لقد كوّن أدبا تحتيا ستحتله في منتصف القرن التاسع عشر الرواية المسلسلة الناتجة عن تقدم الطباعة وتحولاتها . إن «قصص» بيرو ـــ PERRAULT كما حددها (مارك سوريانو ـــ M. SORIANO) تمثل حالة تبادل بين القطاعات الشعبية والعلمية ، وبين الشفوي والمكتوب . وكان من نتائج انتشار الطباعة أن صححت من تقليص الخيالي المرتبط باستعمال

الخط وأعادت الأهمية الجماعية في عملية الابداع. إن الروايةالمسلسلة، الرواية الشعبية تبين مدى استقلالية العالم الأدبي الذي تتحكم فيه قوانين غير شكلية ناتجة عن «النفسية» الجماعية. ان بطلانها الجوهري يعلمنا حول طبيعة الأمر الأدبي أحسن من الآثار الكبيرة: وهذا البطلان يشير إلى علاقة الاستلاب بالواقع. إنه يقترح وجود ميدان مشترك بين الأدبين «العلمي» و «الشعبي» ميدان الاعتقادات الثقافية الخاطئة المسبقة، والعادات اللفظية واللغوية، والايدلوجيات المقسمة والمحولة من طرف مختلف طبقات الشعب. ان الإذاعة والتلفزيون يفرضان على «المكتوب» أن يتحد مع الكلمة فدروس المطبوع لم تعد تكفي للتعبير عن كتابة مؤلفين تغذوا منذ الطفولة بالألحان الشعبية و القصص المنقولة والهاربة والصور. ويجب أن ننتبه هنا إلى وجود بلاغة خفية كثيرا أو قليلا. لقد اتسع مجال التأثيرات وأصبح الادب المكتوب (مرخصا) PERMISSIVE. وعليه أن يختار بين قبول العدوى الشفوية التي يترتب عليها الانخراط الاجتماعي أو الانخراط في الاجتماعي، وبين الحفاظ على خصوصية سطحية فقط. ان مفهوم الكلاسيكية المرتبط عموما بالتقليد الادبي العلمي يعيدنا إلى قوانين الأثر الجميل الناجح ونظمه ويحاول أن يطمس تاريخية الإبداع التي تحافظ اليوم على حساسية ماضية، وهي أيضا تتطابق مع فكرة تعسفية تكون وظيفتها مع الأطر السوسيو - معرفية «SOCIOCOGNITIFS» الحاضرة. إن المعبد PANTHEON الخاص بالأدب ـــ وهو المكان الخاص بإعادة القراءة المستمرة المسجلة في الصيرورة ـــ يضمن أيضا خلود الآثار الأدبية. أما الحيز الجغرافي والثقافي فيجدد المناطق الأدبية بعبارات حساسة، رزينة

وأسطورية ، فالحيز الأمريكي الشمالي أحدث أدب الانزواء و المؤسسة التجارية ، حاضرا ومستقبلا . إن حركة غزو القارة(شرق ـــ غرب)دليل على عدة آثار معاصرة. وكما بين إيفور وينترس. YVOR WINETRS فان البروتستانتية ومفهوم القدر أنتجا أدبا رومانسيا رمزيا ، بينما نجد الكاثوليكية التي تفضل الأفعال كوسيلة للخلاص تجعل الرواية الاخلاقية الواقعية ـــ وهي حفيدة «حياة القديسين» ـــ مسيطرة ولذا تتفوق السيرة الذاتية وتمثيل الفرد التاريخي في الغرب بأشكال متعددة حسب الأنواع ، بينما يربط الشرق الإبداع الأدبي «بالتوافق التأملي» الذي يجر أبسط تأمل فيه إلى الوحدة المطلقة ؟ ويمثل هذا الجسر يتم الذهاب من «المظهر» إلى «الرمز» والإياب من «المهذب» إلى «الطبيعي» دون وسيط . (ريمون شواب R- SCHWAB «المجال الشرقي» ضمن «تاريخ الآداب») . ويمكن أن نلاحظ ان هناك منطقة أدبية للمحيط الهادي حيث الجزرية[1] محتمة . ان العلاقة النفسية الاسطورية تعرف الأدب القومي أحيانا بوضوح : ففي الولايات المتحدة يمثل استحواذ الاب والجد جميعا رومانسية أو درامية أو شعرية بينما تتميز شخصية الأم في كندا الفرنسية لأنها ترمز إلى الهوية الثقافية الفرنكوفونية . وأخيرا فإن وضع الكاتب نفسه يؤثر في تطور الأدب بتغيير النهائية الخارجية وذلك بمزجها نوعاً مع الأعراف الاجتماعية المهيمنة .

في وسط هذه الاختلافات يستمر انسجام القصد الأدبي ، فالإنجيل تفكك في الكتابات المتعددة لترجماته والمجال الثقافي للكاتب

---

(١) : نسبة الى الجزيرة .

اختلف شيئا فشيئا عن مجالات المعرفة الأخرى في الوقت الذي تنزع فيه الطباعة عن الخط كل طابع «علمي» أصيل. لكن الأدب يعثر من جديد بهذا التقدم المزدوج على معينه الشعبي وعلى الرغبة في ملاءمة جمهوره الواسع من جهة ومن جهة ثانية يطمح إلى انتاج ذلك الكتاب الأول والوحيد، القريب من الكتاب المقدس، الذي يضمن للأدب الدنيوي الناتج عن التاريخ والمغذى به، التحكم في الصيرورة. ومن هنا فان خلق كتاب ما ليس إلا إعادة لعملية الخلق الكبرى. إن تعدد الآداب وعدم تحديدها يبدوان كتعليق لا متناه عن الوعي بالانتقال من الرغبة في الولادة من جديد إلى الكلية. ان كل أدب دنيوي هو أدب استيقاظ الموضوع لكن لغته المصنوعة ــ بالمعارضة للكلمة المقدسة ــ تجعل علامات الموت تتراكم وهذا ما يجعل من الأدبي طريقة عنقائية (عنقاء).



٣

مشكلات الأدب الحديثة

بقلم جان بسيير

J. BESSIERE



أصبحت الكلمة المطبوعة هي المكان المناسب للحوار بين الانسان في المجتمع مع أسلافه ومعاصريه والأجيال التي ستأتي بعده، وهذا بعد تطور البورجوازية والثورة الصناعية ومنعكساتها. إن الكتاب والكاتب يبدوان وكأنهما يلخصان الموقف الجمالي الخيالي للجماعة. إنهما يمثلان بطريق غير مباشر التقاليد والجماعة وتطورها ولكن أيضا خصوصية الموضوع. إن القارىء المستهلك والكاتب المنتج ـ وهما مفترقان ـ يتخاطبان بواسطة هذه الكائنات الغائية التي هي الكتب و «الخيالي». إن الفرد يؤكد خصوصيته في الوقت الذي يشارك فيه في المقولة الجماعية التي لن يدرك أبداً معالمها كلها والتي يحاول المؤرخون وحدهم إعادة تشكيلها. وليس هناك تناقض بين الثقافة «الأدبية» والأدب الحي لأن الخلق والأدب قضيتان شخصيتان ولأن الأنا الفردي مرادف (لأنا) الجماعة والأزمان الانسانية، وهذه الأنا تبقى بدون مثيل. ولأن الأنا الفردي مرادف لأنا الجماعة.

إن الكتاب والقراءة، وهما لا ينفصلان عن الوعي الواضح بالتاريخ والأدب المعلمن، ينتميان إلى القطاع الخاص ويضمنان التخاطب بتفوق الثقافة «العلمية» على الثقافة «الشعبية»، فيتقلص مفهوم الخلق خاصة ويقتصر على نوع من التكون «الكتبي» يفترض وجود نمط من التفكير أو البحث الشكلي، وحينها ترتكز العلاقة بين المبدع والواقع والجماعة على تناقض: فالكاتب المتميز (النخبوي) هو وحده الذي يستطيع أن يعبر عن واقع معاصريه وينقل أوضاعهم إلى الاستمرارية الإنسانية بيد أن الأدب يبدو وكأنه يفترض وجود التوافق بين الصيرورة والخلود، والانسجام المحدد نهائيا من قبل بين الموضوع ومجموعته. ان الإبداع يتحدد في هذا المنظور كلغز وفي الوقت نفسه كضرورة متكيفة حسب حاجات المجتمع المثقف

والمحدد جغرافيا واجتماعيا، والذي يجد في الكتاب الوسيلة الوحيدة القادرة على تقريب الموضوعات من بعضها البعض دون جمعها. إن هذا المفهوم للأدب ـ وهو يعتبر غير قابل للتغيير ـ يبدو كفرضية وإن كانت فرضية مستهلكة كما يلاحظ روبير إسكاربي ـ R. ESCARPIT، إن ثورة وسائل

الإعلام الحديثة وتغيير هياكل التربية أفقدا توازن أدب فرداني وإنساني في الوقت نفسه. إن علاقة الأثر الثلاثية مع المبدع والقارىء ومجموع الآثار أصبحت اشكالية تتحكم بترددها في عملية الكتابة فالوسائل السمعية والبصرية تفرض أولية الصورة الحقيقية على الصورة المتأملة التي تتكون بطريقة ذكية بالقراءة. إن وسائل الإعلام غيرت من وضع الكاتب الكاشف عن عصره، فالإذاعة والتلفزيون يسكناننا اليوم في قرية بحجم

الكرة الارضية دون أن يرسما مع ذلك أي تماسك جديد حسب وجهة نظر (مارشال ماك لوهان ــ M. M. LUHAN) لقد اختفى الالتحام والنظام الناشئان عن العلاقة المحددة للموضوع والواقع حتى وإن كانت علاقة ثورية. إن تلك الأمور المقنعة وهي البديل عن المعقولية الكلاسيكية، تفتقد كل نقطة ارتكاز أمام انفجار العالم الداخلي على العالم الخارجي. كل شيء صار روائيا على الشاشة وعلى أمواج الأثير: فخصوصية الأدب العائد دوما إلى بعض القصص تبدو شيئا مشكوكاً فيه. إن استحواذ الأدب الصافي، الموروث في فرنسا عن مالارمي بدون شك والظاهر أيضا في الرسائل الاسبانو ــ أمريكية والأمريكية، يدل على المجهود المبذول للتفريق بين طرق التعبير ومعارضتها، وهو يتناسب مع العمل الدقيق في إخراج الصور التي لا تحصى بالمقارنة مع صور العروض والتخاطب اليومي. إن المحور ــ الشيء في روايات (ألان روب ــ غرييه A. GRILLET) (وخاصة في «الماخور، ١٩٦٥») يضع (الواقع؟) (RÉALIA) في الأثر لينفي كما ينبغي كل نسخ أو تكرار للواقع.

ماذا يستطيع بلزاك جديد ضد السينما وتاريخ مجتمعنا الذي ترويه جرائدنا؟ إن الأدب كموضوع ــ حين أعيد إلى نفسه ــ قد أصبح هشا بالتأكيد، فهنا كتاب الجيب، هذا الكتاب الذي يرمى؛ وأصبح الناشرون يفكرون في كتاب المستقبل الذي سيكون إضافة إلى الصورة والصوت وملحقا لهما ومكملا لهما. إن «المكتوب» ــ وقد قل شأنه بهذا الشكل ــ قد أصبح إما عاملا حياديا واما إشارة إلى عالم من العلوم (LOGOS) وما هذا إلا طريقة للاعتراف بأننا لا ندري ما الوظيفة أو المكانة التي نعطيها لكلمة

الكاتب الخاصة؛ «و كما قيل كثيراً من قبل فان الكاتب هو الذي يعرف ولا يستطيع أن يفكر إلا في صمت الكتابة وسرها، وهو الذي يعرف ويتحقق كل لحظة أنه حين يكتب فليس هو الذي يفكر في لغته بل لغته هي التي تفكر فيه وخارجه.» (جيرار جونيت ــ G. GENETTE).

إن السؤال التقليدي. للواقعية (ماذا تستطيع أشجار الكتب ضد أشجار الواقع؟) كما قال (إيف برجيه ــ YVES BERGER). يجد نفسه مجددا وموضوعاً ضمن مجال طرق التعبير: «ماذا تستطيع ضد أشجار السينما، والصورة، وحفيف أوراق الشجر الذي تسمعه الاذاعة».

المجال الأدبي يتمحور تجاه هذه الضغوط. فخيال القرن التاسع عشر (الرواية، الشعر، المسرح) هو خيال الكلية: إذ حين يعبر المبدع فهو يتمثل العالم ويقول الواقع الذي يسيطر عليه والذي هو مالكه أيضا بكلامه وذكائه وأحيانا بماله. ان الكتابة ــ وهي بالضرورة إعلام عن شيء وعن أسلوب ــ ترتكز على ثنائية الكلمة الشيء وتكون اللحظة القولية التي تمتلك جوهراً (الفكرة) وتجسيداً. الأدب مضاف إلى الواقع ولكن أيضا مطروح منه فمن الذاتية الرومانسية إلى الطبيعية اللامتأثرة لم يتغير ذلك الاعتقاد؟ وحتى حين يوضع الأدب نفسه تحت لواء الجمال أو عدم الالتزام فانه يحافظ على نهايات أدبية متوازية، ويبقى بوضوح صورة للمعنى المحدد من قبل. وكما يعتقد اليوم، فان الأدب بسبب آمتناعه عن قول الشيء الذي يجب أن يقوله، أصبح متعرضا لخطر أن يتحول إلى تحقيق مع العلم أن

كل تحقيق هو أدبي بعض الشيء لان تقاريره ليست بريئة ولأنه يعطي الإعلام بنيته القصصية وعوامله المحورة لكل نص. إن الطبيعي والمعقول والمسلم ليس إلا أموراً وهمية فلا يمكن أن يكون هناك معنيات وواقع ممثلة فقط لأن كل قول هو حامل لمعنى، ومن هنا تلحق الازدواجية دوما بالأثر: المعنى المحدد المعروف، والمعنى الذي يحدث وتنسج خيوطه في لحظة الكتابة نفسها. وتظهر تقسيمات جديدة للأنواع انطلاقا من هذا المنظور لا ترتكز على أية قاعدة أو فن شعري بل تنتج من الاستعمال الذي يريده الكاتب من الكتابة. لقد ميز (رولان بارت R. BARTHES) قديما بين الكاتب والمؤلف[1]: أما (بول بودين P. BODIN) «امرأة شابة. ١٩٦٩» و (آلان بريفو ــ A. PREVOST) «غرونادور، ١٩٦٦» ــ فقد اقترحا الرواية الإعلامية وذلك بمزجها بين الإعلام والقصة، وقد جرب هذا النوع أيضا كل من (ترومان كابوت ١٩٦٦ ــ ونورمان ماير ــ شيكاغو ١٩٤٨).

ان وسائل التعبير الأدبي المحض قد جعلت في خدمة الحدث كتاريخ فأصبحت الرواية وقائعية مذكرة بذلك بالصلة الوطيدة بين النثر والتاريخ في تكونها الظاهري. ان هذا الشكل القصصي ناتج عن الدراسات الاجتماعية المعاصرة: فالوثيقة تصبح قصة عند اوسكار لوفوا،

---

(١) الكاتب هو الذي يبدع الكتابة أما المؤلف فهو الذي يجمع الشتات ويلمه ويؤلف بينه فيصير كتابا دون أن يكون له فضل في اختراعه. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن الشاعر والناظم. (المترجم)

O.LEVOIS « أبناء سانشيز SANCHEZ ١٩٦١ » و «ألفيدا، ١٩٦٦» أما ديفيد ريسمان D. REISMAN فيقدم تخوفا جماليا لأمريكا، لا علاقة له بعلم الاجتماع الجغرافي، ويرفض كل الواقعيات الرومانسية. أما هيمنغواي فكان يظن أنه يستطيع أن يستخرج من الكتابة الصحافية نظرية للإبداع الأدبي وهو وهم تدينه الرواية التحقيقية التي تريد أن تكشف عن الأحداث والدلائل الموجودة والمحددة لأنها تحقيق قبل كل شيء. ان فكرة محتوى الأثر التي ترفضها (سوزان سونتاغ ــ SUSAN SUNTAG) «الأثر يتكلم، ١٩٦٨» وهي تراها من أهم العقبات في عملية الإبداع تظهر هنا لا كمكونة للكتابة بل كوسيلة للفحص والإثبات والحكم. إن الكاتب، حين يصبح شاهداً، يعترف ضمنيا ألا شيء بحوزته، فالتحقيق هو الشكل الحديث للغرابة الذي يعبر استئصال الموضوع فيه عن نفسه. لقد قربت سوزان سونتاغ وضع الكاتب اليوم من وضع عالم الاجناس كما يحدده ليفي شتروس LEVI- STRAUSS بقوله: «لا يمكن الفرار من المأزق: فإما أن ينخرط عالم الأجناس في أعراف جماعته ولا تثير فيه الأعراف الأخرى إلا فضولا عرضيا، نبذها موجود دوما؛ وإما أنه قادر على الاستسلام اليها كليا وتبقى موضوعيته معيبة بسبب أنه سواء أراد أم لم يرد فلكي يستسلم لكل المجتمعات لا بد أن يكون قد آمتنع عن مجتمع واحد على الأقل». على الكاتب أن يكون إما خاضعا لمجتمعه فيعيش غريبا بين جماعته الخاصة وإما أن ينشق فيحكم على نفسه بألا يتمسك بشيء. إنه في الحالتين يؤكد استلابه الذي يشبهه قصداً مثل: (فيليب سولرس SOLLERS) باستلاب البروليتاري واللغة تبدو وسيلة تبادل مفسدة كالمال

تماما فصنمية السلعة والموضوع تتسبب في صنمية الكلمة ــ التمثيل. على كل واحد أن يخترع اللغة التي تهرب من هذا الخضوع للواقع؟ ورولان بارت R. BARTHES يقترح أن نقلص الفعل «كتب» إلى استعماله اللازم. والأدب «الأدبي» يعارض الرواية الإعلامية التي تجعل من التمثيل وسيلة للتحري. أما سولرس ــ SOLLERS فيرى أن «للغة وظيفة سلبية بطريقة عميقة، هذه اللغة التي لم توجد لتسمية أي شيء من الأشياء الخاصة بل لغياب ما يسمى.» إنه اقتراح غريب يبقي على الدال ويلغي المدلول ولا يرضى أن كل تسمية هي تسمية شيء في غياب ذلك الشيء في الوقت الذي تعطي فيه للغة والكتاب حيويتهما الخاصة. إن الكلمة تنشيء المعنى وهي مستقلة عن المدلول، فالكتابة هي التحرر من حدود الواقع لانها اختراع للغة ودلالة في الحيز المغلق للأدب: فالواقعية مستحيلة. إن البحث عن العالم يصبح نظرية وتصبح مراسلات الكتابة عبارة عن تقارير. يجب الوقوف أمام الخارج كما أمام نص وليس أمام عرض ولا يوجد معنى يقدم نفسه بكل وضوح، بل هو يصنع بالقراءة والكتابة. يجب على الأثر أن يتوالد آنطلاقا من ذاته.

وينتج عن هذا أن الأدب الحي الوحيد هو الذي يتألف أو يقرأ: أي الأدب النشط، وكل ثقافة أدبية جاهزة تجد نفسها بالتحديد موصومة بالبطلان لأنها تزعم بأنها تحافظ على معنى دائم وتبلغه، في هذه الحال يضاف إلى الكلمة ــ الشيء في الواقعيات المختلفة: الثقافة ــ الشيء، والحقيقة ــ الشيء، والتعليم ــ الشيء؛ ولذا فليست الإلياذة هي التي تستطيع أن تفسر «الأشخاص» و «الأعداد» مثلاً بل رواية جان ــ

لويس بودري ــ J.L. BAUDRY أو سولرس ــ SOLLERS هي التي تسمح بقراءة جديدة لنص هوميروس. يجب تفضيل مفهوم موحد للأدب الذي لم يكتب أو يؤلف نهائيا. بل الأدب الذي تتكون كليته وتكتب من جديد وتقرأ من جديد من كل قارىء حاضر مع كل كاتب حاضر، هذا الكاتب الذي يخلق معذبيه كما يلاحظ بورج ــ BORGES. يجب تفضيل هذا المفهوم على الاستمرارية المزعومة لتاريخ الأدب. البديل الخادع لثقافة أدبية تعترف بالكتابة كمحتمة لكل تفكير وترفض غموض هذه الثقافة والتفكير التأملي. إن ما تقدمه يغير تصورنا للماضي والمستقبل. إن الأدب الحي حضور لا يحصره زمن بسبب أن كل مدون يمكن أن يصل بالماضي.

وانطلاقا من هذا الواقع فان الكاتب متعدد كما يذكر وليام س. بوروس في رأس «نوفا إكسبرس ــ NOVAEXPRESS» عام ١٩٦٤: «إن توسيعا لمنهج القطع أو البتر «CUT UP» قد تم في هذا الكتاب وهو في الواقع تأليف لعدة كتاب أحياء أو أموات». إن الأدب يبدو مجالا مطّاطياً (PLASTIQUE) فتاريخه لا يلتبس مع صيرورته بل بتخيل واسع مؤلفه خفي، وكل كاتب هو ظهور.

ان مفهوما كهذا هو عند المؤلفين الفرنسيين موقف جدلي يدين تاريخ الأدب خاصة كعلم مكرس للنظام الزمني التعاقبي (الكرونولوجي) ولرابطة القرابة بين المؤلف والأثر. وهذا الموقف يتولد أيضا من الذاكرة الادبية العامة الحية حقا؛ وفي هذا أصالة أقل مما يظهر فالعهد الاسكندري حاول الإحاطة بالظاهرة الأدبية وتحديد نظامها الداخلي بالفصاحة (التأمل في اللغة). إن كلاسيكيينا، بالمحاكاة المبدعة، قد أظهروا بوضوح وعيهم

بدخولهم ضمن المجموع الأدبي، وبالإرادة، في استعمال هذا الوضع كوسيلة للاختراع: فالأدب مربط الأدب.

والشيء نفسه قد حدث بالنسبة إلى (صامويل ت ـ كولريدج «SAMUEL T. COLERIDGE») وهوجو وبلزاك، فالأديب المعاصر يركز على تمييز الأدبي من اللاأدبي والأثر وحده هو الذي يستدعي أثراً آخر.

ان هذا التعاقب الضروري يضمن استقلالية الإبداع التي هي بمثابة الحتمية الخاصة لذاتها. إن مفاهيم التشكل والمصادر الموروثة عن التاريخ و«الموضوعية» ـ أي مفاهيم الغاية الايديولوجية للكتابة (الالتزام) ـ هي تشوهات خارجية وتعسفية للموضوع الأدبي؛ والنصوص المختلفة لمؤلف ما أو لمؤلفين مختلفين يجب أن تؤخذ على أنها جميعها تنوعات. ان كل كتاب يقيم علاقات نصوصية متبادلة ومتوازية، والمجهود المعاصر هو إيجاد تنظير للأدب ينشأ من الأدب وفي الوقت نفسه يجدده في إطاره الإنساني. ومن هنا فان كل إبداع هو نقدي لكنه في محاولته التنظيرية يتعرض لخطر أن يصبح خارجا عن الأدب، فسولرس يريد أن ينغلق الأدب على نفسه ويربطه بمشروع ثوري منسوخ عن الماركسية وليس مؤكدا أن العلاقة التي يقيمها هكذا تكون شيئا آخر غير مقارنة تافهة.. وأما (موريس بلانشو M. BLANCHOT) فيعطي مظهراً أخلاقيا ميتافيزيقيا لتأمل مشابه يضع عملية الأدب إلى جانب الليل والموت. ومن دون شك هناك جزء من الأدب غير قابل للتنظير لأن كل نظرية تفترض وجود لغة خارجية للأدب كما يقول (تودوروف ـ TODOROV). ان الأخوة الأعداء «للرواية الجديدة» و «كما هو» يحاولون مع ذلك التقليص من هذا التناقض

بتشكيل مؤسستهم الإبداعية لكنهم لا يستطيعون منع كل فن شعري من أن يتميز عن باقي الآثار.

ولا نستطيع أن نقرر ما إذا كان عطاء عصرنا الثقافي سيكون خصبا أم لا من وجهة نظر الإبداعات الفاصلة؛ لكن هذا العطاء يظهر وكأنه شاهد في فرنسا على الأقل على تحول عميق في طبيعة الأثر والإحساس وعلاقة الكاتب والجمهور. وبالرغم من الإطار الملح للأنواع التقليدية ــ وهي في الحقيقة فاسدة ــ فان بداهة وفصاحة تتكونان وتنطبقان على كل أنماط القول (التاريخ، التحقيق، الرواية، الأدب الشعبي أو الشفوي) وإن كانتا لا تجران دوما إلى تجديد المحاور. إن الجمهور تقلص حتى صار يقتصر على المثقفين فقط، ويبدو أن المؤلف جعل من تأليف الآداب الجميلة مهنته، وهمه أن يميزها (وأيضا أن يحددها) عن الأفكار التي أحدثتها اللسانيات والبنيوية. أما بلانشو ــ BLANCHOT فيصرح بالتعاسة الثقافية للكاتب، فالجمهور والنجاح متشابهان. وضرورة التوصيل ما زالت ملحة لكن القراء يظهرون أولا ككتلة خارجية تفسد خصوصية الأدب، ومن هنا تناقض مارغريت دوراس MARGUERITE DURAS الظاهر فهي تزعم فيه برفضها لكل أدب ملتزم على طريقة سارتر بأنها تسهم في إيقاظ الوعي الطبقي برواياتها الحديثة لكنها تعلن أنها توجهها إلى عمال رينو RENAULT. ان الخلافات والخلط تنتج عن الامتناع بأن الأدب المتميز عن اللاأدب، يمكن أن يكون له تأثير خاص على الجمهور الذي لا يكون سياسيا فحسب أو فنيا لا غير، أو أخلاقيا فقط بل يكون كل ذلك في وقت واحد؛ ويتحدث عن الانسان، ليس

الإنسان المحدد، او المحصور بحدود إقليمية بل الإنسان ككل، ذلك الموجود فوق كل الممنوعات وكل الاستلابات. وكما اقترح (إريخ اويرباخ ERICH AUERBACH)، وكما أكد جورج لوكاتش LUKÁCS بمفهومه عن «الواقعية النقدية» فإن رواية القرن التاسع عشر تؤسس إبداع الأثر واستقباله على «الوعي الممكن» فعنوان ديكنس«DICKENS» (الآمال الكبرى) ذو مغزى واضح. ان الأدب موجود بالاستناد الى التاريخ وينسب قوله إلى حركة الصيرورة (الطبقة الاجتماعية كما يقول أورباخ و البروليتاريا كما يؤكد لوكاتش)، ففلسفة التاريخ والايديوجيا تزودان الأثر الذي يرسم المستقبل وطريق الكمال المستقبلي. ان الأدب الحديث، وهو إبداع وقراءة، يريد أن يحافظ على وظيفة نقدية ولكن يريد أن يحرض على نهضة للإنسان ككاتب أو لقارىء أكثر من أن يكتشف قرنا زمنيا أو أرضا جديدة: «كان ذلك قبل ذهابي إلى مصر كما يقول (ميشال بوتور ـــ M. BUTOR) أي أن هذا يعود إلى زمن بعيد لأن مصر كانت مسقط رأسي الثاني، ويمكن القول بأني قد عشت طفولة ثانية». (صورة الفنان في شكل قرد صغير، ١٩٦٧). ان هذه النهضة تتشخص في التحرير المطلق، فالادب بالنسبة إلى الكاتب أو القارىء ليس وسيلة للتعبير، للخروج عن الذات، بل وسيلة ليكتب ذاته ويحدث ذاته ويتعرف على ذاته وليصنع نفسه بذاته، مثل هاملت الذي «يقرأ في كتاب ذاته» كما يقول (مالارمي MALLARMÉ) ويخرج على الأخشاب شخصية تراجيدية حميمية وخفية، إني أكتب واقرأ ذاتي كنص، فالكتابة تختلط بما هو خفي فينا ـــ اللاوعي ـــ والذي يكون بعد لغة منظمة. إن القارىء والكاتب لا

يتخاطبان بواسطة «الخارجية» (الكتاب وما يمثله) ولكن عن طريق اللغة التي يكونها كل لنفسه في مكان الكتابة والتي يجعل بواسطتها الوجه الخفي في ذاته يتكلم. هذه هي «تجربة الأبعاد» كما يقول سولرس، فالوعي الممكن يعيدنا إلى أنواع وطبقات، والكتابة كخلق الكائن بذاته تترك الموضوع في فرديته وتترك البيّن مع أشباهه برفضها الممنوع وكل اللغات الكاذبة. إن الكتابة لا تبني «بابل جديدة» لكنها تجعل الجميع ينون ويجدون رمزية وأساطير إنسانية. لقد بينت ميرسيا إلياد MIRCIA ELIADE صلة الأدب بتقنيات النشوة والطقوس الاولية، وبتعبير آخر صلته بالعملية المنظمة لامتلاك الموضوع بذاته وباختراع المعنى: فالكتابة كامتحان أو معرفة تقود إلى «النشوة المادية، ١٩٦٧» (لجان ماري لوكليزيو ــ J. M. LECLEZIO) أو «النصيب اللعين، ١٩٤٩» (لجورج باتاي ــ G. BATAILLE). أما (خوليو كورتازار ــ JULIO CORTAZAR) فيذكر بأصلها اللعبي (LUDIQUE) ويقترح بـ (رايويلا، ١٩٦٣) قصة ذات مسافتين، فالفصول المرقمة من ١ إلى ١٥٥ يمكن أن تقرأ بتتابع أو حسب التسلسل العددي حتى رقم ٥٥ حيث تشكل ثلاث نجمات كلمة النهاية ــ وعلى القارىء حينئذ أن يتحمل مسؤوليته في مواصلة القراءة ــ بعدها حسب نظام يذكره الكاتب والذي يشبهه التطور الروائي بحركة الإياب والذهاب في لعبة المربعات (MARELLE) وتعود المبادرة إلى الكاتب الذي يجب أن يستعمل حريته، ويتم التخاطب بالشعور الذي يمثله الأثر وليس بالاتفاق حول العالم الممثل. إن الموضوعات لم تعد تلتقي أبداً في متخيل يتصل بالموضوعية الخارجية (الواقعية) بل بفضل

الاستعمال الدقيق للكتابة حيث يتعامل التكيف الأعلى للأنا: الخيال. ان غائية الأدب ليست لا الدلالة «DENOTATION» ولا المفهوم «CONNOTATION» بل الاحتكاك، والأدب وهو مقصور على ذاته، فانه يبلغ بحرية «الخارجية» و «الغير».

ان فرضيات المدرسة الفرنسية هذه ترتكز على تفرقة ثقافية ثنائية ناتجة عن آزدواجية الفكر الديكارتي مع الثورة الصناعية. ويجب تصحيح الأول بجعل اللغة مكاناً للتشكيل المتبادل بين الآثار والعالم، لكن وحسب التقليد النقدي للقرن التاسع عشر الممثل جيدا من طرف (ماثيو أرونولد ـــ M. ARNOLD) فإن التعبير الأدبي ما زال مفضلا: فحين أصبح يقتصر على ذاته لم يعد يأتي ليحتك بالأشياء الصناعية. ان الأدب يطمح إلى الإمساك «بالكلية». وعلى الطريقة الهندسية فان «الكتاب القادم» يلتبس مع بنية العقل نفسها. وعلى هذا الكتاب، وهو مفتوح، أن يعطي مداخل متعددة ليسمح بإعادة خلق النص كما اقترح (كونراد أيكن C. AIKEN). لكن إذا كان «كل خطاب أدبي يشعر ـــ كما قال (ميخائيل باختين M. BAKHTINE) ـــ بطريقة حادة قليلا أو كثيراً بمستمعه وقارئه وناقده، ويعكس على نفسه آعتراضات ممكنة، فان هذا الحوار الجدلي الضمني، ليس فقط نصيا ـــ متبادلاً بل هو يشمل مجموع طرق التعبير، فالأدب يبحث أيضا عن الصفاء حتى أنه لا يعرف كيف ينظم هذا الحوار». ويذكر ميشال بيتور أن الكتاب ـــ وهو شيء ضمن أشياء أخرى ـــ ليس الناقل الوحيد للغة، وأن الكلمة ليست فقط إشارة صوتية ولكن هي أيضا إشارة بصرية، ونتيجة لذلك يمكن أن تشرك مع شيء آخر

وكتاب «الحركة» ١٩٦٢» يكشف عن تأثير التلفزيون والسفر بالطائرة: فالرواية تصبح خارطة سوداء كبيرة تضع عليها أسماء، ونموها يرتكز على الأصوات المتشابهة. إن التعداد المنظم يكون كلية عضوية وتركيبا للعوامل الأمريكية، فقد تصرف الكاتب، حسب مصطلحاته، بطريقة آلة حاسبة إلكترونية؛ ونوعية الحروف والترتيبات المطبعية وترقيم الصفحات تبعد الكتاب عن الرسالة وتجعل منه لوحة. ويمكن أن نتصور الكتاب الإعلان الذي يكون نهاية الكتاب ويعطي بعداً فضائيا للنص . ان الإنسان بالكلية يصبح تحريفاً ساخراً: فرتشارد هورن «R. HORN» يقترح قصته «دائرة المعارف، ١٩٦٩» وهي تسلسل لفقرات منظمة حسب الترتيب الألفبائي كفصول في قاموس. أما أندي وارهول «A. WARHOL» في روايته «A، ١٩٦٨» فيجعل من الكتاب شيئا (POP)[1] فترتيبه المطبعي يذكر بالملصقات والحجة تظهر فيه كنقل الشريط التسجيلي الذي سجلت فيه المحادثات والأصوات الأكثر جنونا. إن الكتابة وحدها ليست ناقلة للمعنى ولكن أيضا عدوى طرق التعبير المختلفة، فالشيء البسيط هو لغة بعد سواء أأدرك ام استعمل. ان استحواذ الأثر الكلي هو نتيجة للفصل الذي أحدث بين الدال والمدلول. إن المعبر (المؤلف أو القارىء) ليس الوحيد الذي يخلق الدلالة الموجودة بعد في كل مكان، فلاسترجاع هذا التوازن دون تفكيك صفاء القول الأدبي فلا بد من إضافة الأصوات والأشياء والصور. ان هذه التعابير تتلاعب فيما بينها حسب علاقات

(١) POP = للدلالة على الصرعات الحديثة .

خطرة وهي أبعد ما تكون عن القيادة إلى إخضاع الأثر (التمثيل)، ومن هنا يتشكل أدب لا يبغي أن يكو أدب استنساخ للواقع وان كان يبقى وصفيا. لقد حاول بيتور «M. BUTOR» في «٦٨١٠٠٠٠ ليتر ماء، دراسة ستيريوفونية» أن يعطي هذا الأثر الكلي حيث تشي الكلمة بالفصاحة وتشير إلى آعتقاداتنا الثقافية المسبقة وتعتقل الإظهارية. لقد احتفظت «٦٨١٠٠٠٠ ليتر....» في شكلها المطبعي — وهي معدة أصلا للإذاعة — بالبعد المتعدد الذي يعطيها إياه الشفوي، وذلك بالتلاعب بالإشارات والترتيب المطبعي. إن الأدبي يمكن ان يتورط مع اللاأدبي فكل قول هو في الوقت نفسه اسمي وواقعي وإذا ألغى الكاتب المدلول فإنه يدخل ضمن المثالية. إن مشكلة الأدب المعاصر هي بالأساس مشكلة العلاقة بالواقع كطريقة للتعبير بدون شك ولكن بطريقة أكثر كتطبيق عملي[1] «PRAXIS» أما رولان بارت فيدعونا للبحث في «سارازين SARAZINE» لبلزاك عن القابل للسمعية والبصرية «SCRIPTIBLE» وهو طريقة للكلمة التي نسمعها (المقابلة للمقروءة أي ما هو معد للقراءة) والذي معناه راكد بسبب الايديولوجيا. إنه يضع الكتابة والقراءة خارج كل مجال ثقافي حتى يحافظ على خصوصيتهما، فالقارىء والكاتب يحافظان على الحرية الكاملة لأن الدلالة ليست ثابتة

---

(١) تطبيق عملي في الفلسفة الماركسية. محاولات تغيير العالم وخاصة وسائل الانتاج التي تقوم عليها البنى الاجتماعية. في الفلسفة الوجودية: مابه ينكشف الوجود في التاريخ.

وحتى الشكل يبقى مشكوكا في أمره أيضا ، فالكتاب يمكن أن يمثل أو يقرأ أو يصور في فيلم أو يرمى كما تؤكد مارغريت دوماس (M. DUMAS) . إن الرفض لكل قمع يقود إلى طريقة غير محددة في عملية الخلق وأيضا إلى ارتيابات نظرية فأوصاف ألان روب_ غرييه لا تتغير حسب سرعة فرضياته الروائية .

إننا بإبراز الطابع السمعي البصري (SCRIPTUAIRE) للنص وقصر الأدبي على نفسه بطريقة جافة ، نجعله أكثر هشاشة لأنه يعرف كفاصل بين اللانص (أي ما لم يقل) وبين النص القوي (أي التأويل الحر الذي يدعى إليه القارىء) ؛ وهما لا يكونان مكانا حرا للايديولوجيا ولكن مكان حيث تسجل فيه هذه الايديولوجيا بطريقة فوضوية حسب هوى القارىء . ان هذا الأدب ، نظراً لعدم الاعتراف بقوة الواقع ، يصبح بالضرورة لعبة لهذا الواقع فور تسليمه إلى الجمهور . ولذا فإن الاستقلالية المرتبطة بخلق الأثر والصريحة مع المحسوس لا توجد بالضرورة في الناحية الاجتماعية ؛ ولا نستطيع أن نخلص من هذه المعاينة إلى أن الأثر مشدود كليا بالظروف الخارجية . إن الإسنادية المحتمة لا يمكن ان تشكك أساساً في الاستقلالية ، فالحدث الذي يمسك به الأثر يختلط مع هذا الإبهام الملح وهذه الخيبة الضرورية والصورة الذاتية للكاتب تقدم تحرك هذه العملية ؛ فكتاب «رولان بارت ١٩٧٥» بقلم رولان بارت نفسه ، يقيم_ بتقريب الصور الأولية وبالنص المبني حسب النظام المعهود وهو عرض مقطع ومقنع لاستمرارية السيرة_ يقيم المجاورة ومن هنا القرابة بين الاستقلالية والاسنادية (التبعية) ؛ وهذه القرابة غريبة بدون شك عن الاختيار المقصور للكاتب ولكنها بينة على

امتداد القراءة. إنها علاقة بين وضع تاريخي وثقافي، محسوسة في إثبات للمكان الخارجي نفسه أو في النقل بين فصاحة تأخذ بالحسبان التذكير بالفراغ وبالمسايرة في تقييد الغياب. إن (ارنستو ساباتو E. SABATO) يتوصل في كتابه «ملاك الظلمات، ١٩٧٤» إلى شاهدة قبره، وبهذا يضع نفسه ضمن العلاقة المشكوك فيها بين الاستقلالية والإسنادية ويستعمل لصالحه المعطيات العلمية لحجة السيرة كالتفاهة وركود التذكر ليؤكد «الموعد المستمر المضيع» للحياة ويربطه بالصيرورة نفسها. إنها دعوة إلى قراءة التبادل الضمني بين الموضوع والتاريخ من التقرب النرجسي المحتم. أما نورمان ماير فقد اختار بروايته «جيوش الليل، ١٩٦٨» الخيال الشيزوفريني ليبين الرواية كتاريخ والتاريخ كرواية. إن التعريف الواضح على العوامل الثقافية، أو التذكير بمجال مبحث العلوم[1] «EPISTEMOLOGIQUE» المعاصر يبينان أن الأثر ـــ وهو أبعد من أن يتعرض لبعض الاستعباد ـــ يجد في إمساك الواقع بهذا الشكل العودة الأولى إلى الإسنادية والاستقلالية. وابتداء من عام ١٩٦٠ يقدم توماس بنشون T. PYNCHON. بكتابه: «القصور الحراري ـــ «ENTROPY» نقلا قصصيا للقانون الثاني للترموديناميك ثم يتجاوز بكتابه «جاذبية رينبو GRAVITYS RAINBOW، ١٩٧٣» عدة مبدعين فرنسيين طليعيين ليقترح أن بياض الدال وأثر «القانون» هما أيضا محيران ولا يمكن تفريقهما. ومنذئذ فإن الخيال الأدبي ليس شيئا آخر سوى الخيال بكل

(١) ـــ مبحث نقدي في مبادىء العلوم وفي أصولها المنطقية.

بساطة أو الخيال الاجتماعي الملتبسين في انتاجهما الثقافي والعلمي والفيزيائي، وهو خيال أدبي ليس له مهمة أخرى غير التأكيد على أن الخيال قد دمج نهائيا في مجموع إبداعاته وفوضاها. وإن كل اختراع جديد يختلط بالجهد من أجل تقليص هذه الفوضى في الوقت الذي يزيد هو منها أو التلاعب بين التزايد الحراري NEGENTROPIE والقصور الحراري ENTROPIE، ولعلها إعادة أساسية لمشكلات السمعي البصري والمقروء؛ ولذا فالكلمة لا تتوقف عن الحركة وليس فقط حسب معطيات تعدد المعاني لكلمة واحدة (الاشتراك POLYSEMIE). ان التنظيم الأدبي مهما كان ظاهرا فهو مصدر للفوضى، فهناك طبعا الحروف الصامتة والحروف الناطقة، لكن الكلمة في القصيدة ــ الموضوع ـــ تهرب من لعبة اليمين واليسار، ولذا فان الشعر الموضوعي الأمريكي الذي كان في البداية متماشيا مع واقعية متفق عليها، يفقد كل يقين اسنادي أو معنوي (علم المعاني) بسبب تمسكه القوي بالموضوع.

إذا كانت هناك أزمة للواقعية في الأدب الغربي المعاصر فيجب أن يوافق هذا الأمر الطعن في كل واقع وفي تمثيله. إن (بيار باولو باسوليني PIER PAOLO PASOLINI) في كتابه «AFFABULAZIONE PILADE، ١٩٧٧» يستعير من سوفوكلس القول النهائي: «إن الإنسان لا يتفق مع الواقع إلا بعد أن يكون قد مثله». وبالتحديد فكل تمثيل ليس أول اليوم ومنذ بدايات الإنسان الاجتماعي. ان دَالّ القصور الحراري ENTROPIE- وصورته في الآثار يدلان على تقاطع هذه التمثيلات بطريقة مركزية في التخاطب الاجتماعي ولكنها متجاورة؛ ومن هنا فإن مشكلات الأدب تظل

مشكلات الكلية الرمزية، وهي كلية محكوم عليها بأن تبقى فرضية وأن تتغذى بمعاينة إخفاقها، لأن الأثر الأدبي يعامل المجموعات الرمزية أولا كأشياء وكأحداث. إن الحدث يمنع التعرف على كل بنية ثابتة وإن الشيء يرفض أن تعد المجموعات الرمزية كتنظيمات يمكن أن تستخرج منها أنظمة وتستقبل أشياء أخرى. وحين أراد بيار باولو باسوليني طرح مشكلة التمثيل فقد عاد إلى الأساطير الإغريقية فوجد مسألة الاختراع، فربما كانت المجموعة الرمزية معطى إلا أنها لا يمكن إعادة كتابتها وكل شيء يسير وكأن استعمال المصادر السوفوكلية يزعزع حجج سوفوكلس نفسه، وهذا المعطى يمكن أن يسكن من جديد. وهذا ما يدعو إلى ملاحظة مسافة المعاصر مع المجموعات الرمزية الحالية، المتماشية مع العصر أو المنقولة من الماضي والتي تفهم مع ذلك هذا المعاصر، او المشروع الأدبي نفسه وعلاقة الأثر بالايديولوجيا.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٤

تاريخ الأدب

بقلم روبير إسكاربيت
R. ESCARPIT



إن تاريخ الأدب مفهوم يبدو لنا اليوم عاديا إلا أن ظهوره حديث نسبيا، فحتى التاريخ نفسه كدراسة مفسرة للصيرورة لم يتطور حقيقة إلا بتدرج من بداية النهضة وحتى نهاية القرن الثامن عشر. ومن جهة فان مفهوم تاريخ الأدب كما نعرفه اليوم لم يتكون الا في الفترة نفسها. ان لفظة (LITTERATURA) (ادب) اللاتينية لم تكن تدل على وسيلة للمعرفة بل كانت تدل على طريقة للكون؛ وكانت كذلك تدل على ما يمكن أن نسميه الثقافة الناتجة عن الاحتكاك بالكتب. ولم تتغير الأمور في عصر فولتير VOLTAIRE ومن المعروف أن الآداب الجميلة شكل فني، وحين كان يراد الحديث عن الظاهرة التاريخية فقد كان يتبادر إلى الذهن الشعر أو الفلسفة أوالبيان.

ويبدو ان هذه اللفظة آستعملت أول مرة في ألمانيا حوالي سنة ١٧٦٠ م من ليسنغ (LESSING) للدلالة بوضوح على الموضوع الأدبي. وآنتشر بعد ذلك آستعمالها بسرعة في أوروبا كلها وأصبح الحديث عن

الأدب شيئا معروفا يمكن دراسته. وهكذا تحدثت عنه السيدة دي ستاييل (DE STAÉL) سنة ١٨٠٠ م في مؤلفها المشهور «في الأدب منظوراً إليه من علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية».

وبما أن التاريخ كان في ذلك الوقت شكلا من أشكال المعرفة يؤكد نفسه بقوة فمن الطبيعي حينئذ أن يظهر تاريخ للأدب.

الترتيب والتوثيق

وليس من المنطق في شيء أن نزعم أن تاريخ الأدب لا سوابق له في الماضي بحجة عدم وجود المصطلحات الدالة عليه، فان الشرح الهوميري مثلا والذي يسيطر على المعرفة الأدبية المتعمقة لليونان يحتوي على نقد للنصوص لا يمكن له أن يتجاهل البعد التاريخي فيها. ونجد كذلك أن أهل الإسكندرية خاصة لا بد وأن يكونوا قد اهتدوا إلى وسائل توثيقية تسمح بتفريع انتاج الماضي وترتيبه كما حدث مع تابلوهات كاليماك (CALLIMAQUE) حوالي سنة ٢٥٠ ق. م. وهكذا وجدت البيبليوغرافيا الزمنية التي بقيت حتى في عصرنا هذا من أهم الوسائل التي يعتمد عليها مؤرخ الأدب.

أما في روما فنلمس ميلاد وعي تاريخي معين لما كانت الثقافة اللاتينية تحس أنها وريثة الثقافةاليونانية، فنحن نجد انعكاسات عند شيشرون أو كانتيليان. لكن النظرية العقائدية كانت ما تزال مسيطرة عليها.

لقد دخل التاريخ الأدب عن طريق السيرة تقليداً لبلوتارك (PLUTARQUE) فالرجال المشهورون الذين ترجم لهم سوتيون (SUETONE) كانوا جميعا من الكتاب اللاتين.

وفي القرن الثالث عشر، تحدث ابن خلكان، بلوتارك الإسلام،(اديب من العصر الكلاسيكي)، حياة العديد من الكتاب العرب[1]. وفي الوقت نفسه تقريبا أطلعنا على جانب هام من أدب القرون الوسطى بفضل كتاب أوك دي سبانت ـ سيرك (UC DE SAINT- CIRC) «حياة التروبادور».

معنى التاريخ

كان الوعي بالصيرورة من أهم خصائص فكر النهضة وقد وجد ركيزة له في البحث عن الهوية من وجهة النظر الأدبية: هوية الكاتب من جهة وهوية الثقافة القومية من جهة ثانية. وقد استطاع الكاتب، كما لاحظ روني ويلك (R. WELLEK)، ان يخرج من السرية ويكتسب بعدا تاريخيا بفضل المطبعة. وشاعر العصور الوسطى ليس مجهولا بالضرورة لكنه لا يملك تلك العلاقة الوطيدة بالأثر الأدبي الذي اتخذ شكلا ثابتا ونهائيا كما هي الحال عند الكاتب المعاصر. وانطلاقا من هذا فإن الكاتب قد أصبح شخصية تاريخية محددة بهيكل النصوص الواضحة والمؤرخة. إن له وضعاً

---

(١) يشير إلى كتابه وفيات الأعيان وإن لم يكن هذا الكتاب هو الأول الذي نلمس فيه ميلاداً واضحا لتاريخ الأدب فقد سبقه ابن سلام وابن قتيبة وغيرهما.

في التاريخ ولم نعد، حين نتحدث عنه، تتبادر إلى أذهاننا تلك السيرة بتفاصيلها الجزئية، ففي حدود سنة ١٣٦٠ م كانت «حياة دانتي» التي كتبها بوكاتش تدخل ضمن تاريخ الادب، وكذلك كان السوماريوم (SUMMARIUM) الخاص بأهم الكتاب البريطانيين (١٥٤٨ م) الذي تم بإشراف القس الأنجليزي جون بال (J. BALE) يحوي بعض الملامح التاريخية توحي برؤية بعض التطور.

وموازاة لذلك فإن الثقافات القومية المعاصرة بدأت تشعر بأصالتها تجاه الثقافات العالمية أو اللازمنية كالثقافة القديمة، وبدأ ذلك طبعا بالتأكيد على اللغة. وابتداء من القرن السادس عشر بدأت تظهر التفاسير والدفاعات عن اللهجات التي ارتقت تباعاً إلى مستوى التعبير الأدبي؛ وما زال الأمر مستمرا حتى يومنا هذا: وكانت تلك المعاصرة وتلك الوطنية تترجمان غالبا بالبحث عن أصولهما في العصور الوسطى؛ ولذا كتب كلود فوشي (C. FAUCHET) عام (١٥٨١ م) دراسةعن «أصل اللغة والشعر» الفرنسيين نظماً ونثراً بالإضافة إلى ثبت بالأسماء وفهارس لسبعة وعشرين ومئة شاعر (١٢٧) فرنسي عاشوا قبل عام (١٣٠٠) (MCCC). وبعد أقل من قرن من تلك الدراسة المتواضعة نجد دراسة أخرى قام بها دانيال هوي (D. HUET) عن «أصل الروايات» وهي عبارة عن مقدمة لكتاب السيدة لافاييت (LAFAYETTE) المعروف بـ (ZAIADES) إلا أن تلك المقدمة تدخل ضمن التاريخية التفسيرية بالمعنى المعاصر لهذه اللفظة بالرغم من عصرها المتقدم الذي كتبت فيه.

ان هذا التطور يندرج ضمن ما يسميه بول هازاد (P. HAZARD)

«أزمة الضمير الأوروبي» . وبلغت هذه الأزمة مرحلة حرجة عام (١٧٣٣م) حين نشر رجال الدين «البندكتان» في سان مور الجزء الأول من «تاريخ الأدب الفرنسي» الضخم الذي ما زال تأليفه متواصلا حتى عصرنا هذا؛ إلا أن لفظة أدب في هذا المؤلف تتجاوز بكثير المدلولات التي نعطيها إياها اليوم. إنه تاريخ للثقافة المكتوبة التي لم تكن الآداب الجميلة إلا مظهراً من مظاهرها.

وكان يجب أن ننتظر السنوات الأخيرة للقرن الثامن عشر كما قلنا سابقا، لكي يظهر تاريخ حقيقي للأدب، اذ ظهر مثالاً على ذلك بين عامي (١٧٩٠ م) و (١٧٩٨ م) كتاب (أردوين جوليوس كوخ: ARDWIN J. K= COMPENDIUM DER DEUTSHEN LITTERATURGESCHICHTE) وبالرغم من أنه ليس سوى كتاب بسيط فلا بد من الاشارة إليه.

عصر المؤرخين

ان جيل السيدة دي ستاييل سرعان ما أعطى للفظة أدب محتواها وخاصة عن طريق فريدريك فون شليجل الذي نشر مؤلفه ـ «GESCHICHTE DER ALTEN UND NEUEREN LITTERATUR»[1] عام ١٨١٥ م ـ فسيطرت الافكار المحلية والقومية على تاريخ الأدب إذ

(١) رسائل متعلقة بالأدب الألماني الجديد

كان تطور هذا التاريخ يتماشى خطى بخطى مع تطور القوميات وتأكيدها. ومنذ القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا وكل بلد يكتب تاريخ استيقاظه الأدبي ويعيد كتابته مراراً ودون كلل لأنه في غالب الأحيان يجد فيه التعبير الدال على هويته.

لكن سرعان ما طرحت مشكلة المناهج نفسها إلى جنب الأهداف والغايات. لقد كان مؤرخو الأدب الأوائل مؤرخين باختصار وتتمثل هذه الحال بفرنسا في ا. فـــ فيلمان (A. F. VILLEMIN) وإدغار كينيه ــ (E. QUINET)؛ غير أن شخصية مؤرخ الأدب الذي يختلف عن الناقد وان كان وثيق الصلة به، ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر. إنه رجل متخصص متسلح بمناهج خاصة تحمل طابع الاتجاه الجامعي المهيمن. إننا نجده في انجلترا مثلا، من ويليام هازلت حتى ماثيو ارنولد انطباعيا معتمداً على علم النفس و التحليل الأخلاقي فدراسة الشخصيات الأدبية الكبيرة تكون عنده أهم عناصر التاريخ الأدبي متأثرة في ذلك بكارليل. وهذا التاريخ ينقسم إلى عصور يحتل كل واحد منها رجال مثل شكسبير ودريدن وبوب والدكتور جونسون الخ...

أما في ألمانيا فإن الفلسفة كانت هي المهيمنة وعلى الأخص في الآداب القديمة والوسيطة. وأما في فرنسا فستظهر قريبا موضوعية تين (H. TAINE) بينما ظل التاريخ السياسي يؤثر في التاريخ الأدبي حتى منتصف القرن التاسع عشر مع «جورج جرفينوس» من ألمانيا و «ديزيري نيزار» من فرنسا. ومن هنا تكونت نظرة الفرنسيين التقليدية إلى مرحلتهم الكلاسيكية وان كانت نظرة سياسية أكثر منها أدبية.

إن محاولة «تين» هي أول محاولة أرادت أن تعطي تاريخ الأدب منهجا خاصا به؛ وهو منهج موضوعي على غرار مناهج العلوم الطبيعية يكون الواقع الأدبي فيه محددا بالعرق والوسط والزمن. وكما كتب ج. لانسون، «فإن عيب هذا المذهب الكبير هو أنه أراد أن يفسر كل شيء». وكان تأثير تين كبيراً في فرنسا وخارجها وبقي مؤلفه «تاريخ الأدب الأنجليزي، ١٨٦٤ م ـــ ١٨٧٢ م» من أهم المعالم الناجحة في هذا المذهب.

وبالرغم من أن محاولة برينوتيير (BRUNETIÉRE) مختلفة كثيراً عن محاولة تين لأنها أقل موضوعية، إلا أنها تقترب منها لكونها تحاول تطبيق الأفكار الداروينية حول ارتقاء الأجناس على الأنواع الأدبية.

وفي نهاية المطاف فان الشخص الذي استطاع أن يرث صرامة الموضوعية ويتجنب عقباتها هو غوستاف لانسون فقد بدأ نفوذه عام (١٨٩٨ م) بمؤلفه الشهير «تاريخ الأدب الفرنسي» وان كنا لا نستطيع القول بأن هذا المؤلف قد انتهى؛ فقد بين فيه أن العلم الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع علوم الطبيعة، وهو بذلك يبين خصوصية التاريخ الأدبي وذلك بقوله: «لانستطيع أن نجرب ولا يمكننا إلا الملاحظة». ان العيب الوحيد في مذهب لانسون، وهو عيب كبير، هو أنه يمتنع عن أي نقد جمالي ويكتفي بالحكم الانطباعي فقط.

إن الشعور بهذا النقص هو الذي أحدث في نهاية القرن التاسع عشر حركة كبيرة مضادة للموضوعية في أوروبا. ظهرت هذه الحركة أولا في ألمانيا حيث يسيطر علم فقه اللغة ولكن أيضا في أيطاليا بكتاب «تاريخ الأدب الإيطالي ٧١ / ١٨٧٠» لفرانسيسكو دي سانكتس، وكذلك في

إسبانيا بكتاب «تاريخ الأفكار الجمالية بإسبانيا، ١٨٨٣ ــ ١٨٩١ م» لمارسيليو مينينديز بلايو.

التزامنية والتعاقبية

وتغذت هذه الحركة المضادة بظهور علم للأدب يتجه نحو تزامنية الواقع الأدبي أكثر منه نحو تعاقبيته وكان مؤلف ويلهلم ديلتاي (WILHELM DILTHEY) الضخم الذي يمتد من عام (١٨٧٠ م) حتى عام (١٩٣٣ م) من أهم انطلاقات هذا العلم.

وهناك قرابة مباشرة بين أفكار ديلتاي والشكليين الروس ومن خلالهم بنيويي النصف الثاني من القرن العشرين. أما التيار الذي حدث هازار وجان ماري كاري؛ أن يحرر الواقع الأدبي من ترهل الوقائعية المؤكد أنه أسهم بشكل كبير في جعل تاريخ الأدب يفقد شيئا من الهيمنة التي كانت له على عهد لانسون.

وكان هناك تيار آخر ضد مذهب تين هو الأدب المقارن وهو حديث الظهور إذ لم ينتشر بين الجامعات الفرنسية إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وكان من بعض طموحاته مع مؤسسيه فرناند بالدنسبرغر وبول هازار وجان ماري كاري؛ أن يحرر الواقع الأدبي من ترهل الوقائعية القومية. ويبقى الأدب المقارن موضوعاً ذا صلة كبيرة بالتاريخ إلا أن التاريخ ليس موضوع دراسته الأساسي. إن البحث عن الموضوعات أو عن الأنواع يحتوي على تجميعات أو تقريبات تزامنية تعطي الأدب المقارن

طابعا خاصا يضعه في منتصف الطريق بين تاريخ الأدب وعلم الأدب، وينزع اهتمامه كل يوم بعد نحو نظرية الأدب.

وما زالت حتى الآن تؤلف كتب ضخمة عن تاريخ الأدب مثل «تاريخ أكسفورد للأدب الأنجليزي» أو «تاريخ الأدب السوفييتي» الذي نشرته أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفييتي؛ إلا أننا نلمس في كل ذلك محاولات جمالية للآداب الدولية أو العالمية أو بصفة متواضعة للآداب الجهوية مثل «تاريخ الآداب الأوروبية» الذي بدأته الاتحادية الدولية للأدب المقارن؛ وكل ذلك ناتج عن التأثر بالأدب المقارن.

ويمكننا مع ذلك أن نعتقد أن عهد تواريخ الأدب الكبيرة الوضعية قد انتهى، ونظرا للمراجعات الضرورية فإن هذا النوع من العمل لن يأتي بجديد مهم. وربما سيجد الأدب بعده التاريخي بوسائل أخرى ويمكن أن يكون علم الاجتماع الأدبي كما وضعه المجري جورج لوكاتش وتلميذه لوسيان غولدمان واحداً من هذه الوسائل لأن بنيات الأثر الأدبي فيه ينظر إليها من خلال علاقتها بالبنيات الاقتصادية الاجتماعية للوضع التاريخي الذي أنشأ ذلك الأثر. ان هذه الطريقة في النظر تنطبق تماما على متطلبات الفكر الماركسي، فقد كان إسهام الماركسية في تاريخ الأدب المعاصر إسهاما كبيرا يمكن أن نعطي مثالا عليه في فكرة «الفتروية» أي التقسيم الزمني لتطورات التغيرات الأدبية الكبرى الخاصة بالوقائع الادبية وهي موضحة جدا عندما نأخذ بالحسبان تلك العلاقات الاقتصادية والتوترات الاجتماعية الناتجة عنها.

من المؤكد أن يدعى الأدب اليوم بعد أن ظل فترة طويلة، يبحث

عن خصوصيته، للبحث عن وسيلة يتكيف بها مع العلاقات الإنسانية؟ وبعد أن ظل ظاهرة نخبوية وذات آمتياز فانه يسعى اليوم نحو «التجمهر» ولذا فمطلوب من مؤرخ الأدب ان يأخذ بالحسبان أكثر من قبل ما كان مهملاً ومتروكا في ظلمات الأدب الهامشي والموازي بالإضافة إلى أن الأدب لم يبق وسيلة التخاطب الوحيدة التي تستعمل اللغة، فالوسائل السمعية البصرية قد تجاوزت وأحيانا قد محت حدود المكتوب.

لقد وجد تاريخ للسينما في منتصف هذا القرن من الصعب أن يفصل عن تاريخ الأدب. وربما يتضح غداً أن تحديدات أخرى تصبح مستحيلة وحينها ربما سينظر إلى تاريخ الأدب كحالة خاصة فقط من تاريخ التخاطب.

٥

النقد الأدبي

بقلم: روجيه فايول
R. FAYOLLE



إن النقد الأدبي هو أدبي بالضرورة بأتم معنى الكلمة. هو أدبي لأن موضوعه دراسة الأدب ولأن كتاباته نفسها تدخل ضمن الأدب. خلط أساسي يحدث بسببه لبس بين الموضوع والوسيلة المدروس بها، وكأن الأدب ينظر إلى نفسه دون أن يصل مع ذلك إلى اكتشاف نفسه، لكن الناقد لا يشك إطلاقا في قدرته، فهو يؤمن بالنظرة التي يلقيها على الأثر الأدبي ويحكم عليه عن بعد ويكشف عن عيوبه أو يعترف فيه بالأشكال الجميلة التي يحللها ويحددها ويجمعها ضمن أنواع وأجناس؛ أو نجده يجول في الآثار بحثا عن إشارات تدل على حضور يريد أن يمسك به، أي الكاتب بكل أسراره وغموضه، وقد يكون هذا الحضور مجتمعا كاملا في مرحلة من مراحل صيرورته. تلك هي المراحل الممكنة لكل نقد: تذوق الأثر بمقارنته مع نموذج مثالي أو النظر إلى أشكاله أو الكشف عن محتواه، وقد يطغى واحد من هذه على غيره من عصر لآخر وتبعا لذلك يتصرف الناقد كحكم أو أستاذ للجماليات أو مدون (NOMENCLATEUR) أو عالم نفس أو مؤرخ....

وهكذا لا يتعرض النقد لخطر أن يصبح غير فعال فحسب لأنه هو ذاته أدب، بل قد يتوزع على تقنيات متعددة. ولا يوجد «نقد» على عكس ما يؤكده (البير تيبودي A. THIBAUDET) بل هناك «مجموعة من النقد».

وكان النقاد في العصور التي هيمنت فيها قوانين علم الجمال الكلاسيكي يكررون دون كلل أن الأثر الأدبي ملك للجمهور، فالجمهور يستطيع أن يحكم حسب هواه مهما كانت ذرائع الكتاب من عدم فهمه وبلهه. إن الناقد، سواء أكان اسمه هوراس (HORACE) أم بوالو (BOILEAU) يطبق حقوق هذا الجمهور، ويطلق أحكامه باسم التفكير السليم والذوق السليم. إن مهمته تتمثل في أن يقرر ما إذا كان الاثر يستحق فعلا أن يأخذ مكانا بين الآثار الجميلة المقترحة لاعجاب القارىء والموجودة من أجل رفاهه أم لا. وتتمثل هذه المهمة أيضا في ترتيب الأثر بين أشباهه مع الاعتراف له بأنه يتماشى مع قوانين هذا النوع أو ذاك وأنه جدير بهذا النوع؛ فهم نقد كهذا هو الإشادة بالآثار التي تتكون حولها مدارس واتجاهات أدبية. وليس لهذا النقد أي زعم علمي. إنه غالبا ما يبدو كنقد انفعالي يعتمد الجدل والهجاء ولذا استطاع أن يصمد بعد إعادة النظر في علم الجمال الكلاسيكي؛ وعندما لا يكون هناك قانون عالمي يجب احترامه فان الناقد يستطيع أن يخول لنفسه حق التشريع حسب قانونه الخاص، وحينها لم يعد ذلك الناقد دون شك ممثلا لذلك الجمهور من «الناس الشرفاء» المتعود على تلقي الآثار الجميلة التي تتماشى مع بعض القواعد إلا أنه يحاول أن يشرك جمهوره في المتعة التي أحسها من هذه

القراءة أو تلك. ولكن لا نسرع في القول بأن نقدا كهذا قد انتهى. إن بعض الكتاب يدعون أنهم نقاد ــ وهم معدون كذلك ــ لكنهم يمتنعون عن أهم خطوة في النقد التقليدي: ألا وهي حكم القيمة غير أن بعضهم ــ دون أن يكونوا في المقدمة ودون ضجيج ــ ما زالوا مستمرين في النقد حسب مزاجهم وذوقهم أو حسب ديانتهم وموقفهم السياسي. ونجد عناوين عدة تدل على هؤلاء مثل « أيام في القراءة، ١٩٦٥ » (لروجيه نميبه (R. NIMIER) و «لذتي في القراءة، ١٩٦٧» لبول موران (P. MORAND) او رونيه اتيامبل (R. ETIEMBLE) وبعض معلقي الصحف الكبيرة الذين ما زالوا يوجدون محلا للحياة الأدبية (براتراند بوارو دلباش (B. POIROT. DELPECH)، أندريه وورمسير (A. WURMSER) الخ...

وهناك نقاد آخرون لا يهتمون بمراعاة تلك الحمية التي لا تستطيع هضمها كل البطون، وهذا انطلاقا من المفهوم الذي يعد الأثر الأدبي كشيء استهلاكي يعرض على الجمهور والذي يجب عليهم أن يقولوا ان كان مقبولا أم لا؛ ومن هنا فهم لا يقررون باسم أدب ماضٍ ومحدد يمكن أن تضاف إليه الآثار المشابهة، بل باسم أدب جديد عليهم صنعه والاسراع به نحو فتوحات جديدة. ان في هذا النقد حماس المغامرة، وهو يعرض نفسه لكل مخاطر الريادة (مكتشفي الجنات المزعومة) بعد أن كان «نقداً بريديا متقدما» كما قال سانت بوف (SAINTE BEUVE) في عهد المعارك الرومانسية الكبرى وبعد أن أصبح نقدا لعمالقة الطليعة كما يحدده اليوم جوليان جراك (JULIEN GRACQ). إن فيه حماس المغامرة التي تجعله يتعرض لأوهام المكتشفين الذين يبحثون عن الجنات المفقودة. وكان يجب

على هذا النقد أن يحيي أدباء المستقبل بدل أن يتوج آثار الكبار المعترف بهم. وكما ندم سانت ـ بوف لكونه حسب خشونة فارس كفكتور هوجو تفوقا في العبقرية فان جوليان جراك يخشى من أن «رادار النقد» لا يفرق بين جزيرة للكنوز وجبل جليدي. إن الناقد يتردد في مواجهة مصادفات النقد التنقيبي الذي يتجاهل كاتب اليوم خدماته عمدا ويفكر هو بنفسه في ظروف فنه وتحديد أهدافه وتعيين سلطاته فلا يمكن للمرء أن يكون روائيا دون أن يبني نظرية للرواية. وحين يصبح الإبداع الأدبي عملية مخبرية فان التقني البسيط الذي هو الناقد لن يسمح له بالانضمام إلى العلماء الباحثين إلا إذا امتنع عن القيام «بنقد الرمي» وكرس نفسه «لنقد البناء» (ر. بارت . R. BARTHES). وهذا هو المفهوم السائد اليوم فلم يعد النقد يبدو كفن للإحاطة الشاملة بل كعلم للأدب؛ ولم يعد الناقد يكتفى بالتهام الآثار الأدبية وتوجيه القرار إلى هذه الأكلة الشهية بل إنه يخضعهم لدراسة دقيقة وتحريات من كل نوع وذلك لأنه تقوى بالمساعدات التي تقدمها له مختلف علوم الإنسان (التاريخ، علم النفس، التحليل النفسي، علم الاجتماع، اللسانيات الخ...).

وفي الحقيقة فان هذه الثورة في النقد ليست حديثة، فقد اتضحت ملامحها مع البدايات الأولى لتقدم الفكر التاريخي أثناء القرن الثامن عشر والذي تأكد في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ومن وقتها لم يعد الأثر الأدبي يعتبر «شيئا» طبيعيا ضمن أشياء أخرى، ويختلف عنها فقط ببعض الخصائص الجمالية العالمية المنظورة، بل هو نتيجة لنشاط فكري؛ ولم يعد يعامل كمجموعة من الاشارات موجهة

إلى جمهور معين بقصد إغرائه أو إقناعه ـــ وذلك بالحفاظ على بعض الاستعمالات ـــ بل أصبح عبارة عن مجموعة من الاشارات عبر بها إنسان. وإنه لتغير جذري في النقد إذ لم يبق الاهتمام بالأثر وحده هو السائد من أجل الحكم عليه أو مراحل تسميته أو ترتيبه، بل أصبح الاهتمام منصبا على وصف الانتقال من الكاتب إلى الأثر وعلى اكتشاف الإنسان في الأثر. وهكذا أخذ تحليل ظروف الابداع الأدبي مكان تلك الأحكام القيمة في النقد الترتيبي (التفريعي). وكان النقاد الجدد، بدل ان يضعوا ثبتا خاصا بالأنواع انطلاقاً من النماذج الخاصة بكل نوع (كما كان يفعـل ن. لومارسييـه «N. LEMERCIER» أيضا عام ١٨١٧ م في كتابـه «دراسة تحليليـة للأدب» أو س. باتـو «C. BATTEUX» في «دراسة عن الاثار الجميلة»)فقد وقفوا أنفسهم لرسم الكتاب أنفسهم وقد اقترحوا على قرائهم سيراً ذاتية وصوراً. وقد كان الانجليز هم الأوائل الذين سلكوا هذا السبيل، فقد ألف صامويل جونسون «S. JOHNSON» «حياة الشعراء الانجليز الأكثر شهرة، ١٧٨١ م» كملخص لمؤلفات هؤلاء الشعراء. وبالطبع فان تقدم الصحافة والوراقة ساعد على نمو هذا النقد، وكذلك فإن تطور الصحافة والطباعة البطيء ساعد بعد عقود على تطور مماثل. إن ظهور جرائد ودوريات جديدة في مرحلة الحوار الرومانسي الكبير سمح للنقاد بأن يعبروا بصراحة بدل أن يلجؤوا إلى مؤلفات ضخمة، فمثلا نجد سانت ـــ بوف وغوستاف بلانش G. PLANCHE في افتتاحيات «مجلة العالمين» و «مجلة باريس» يفتتحان نوعاً من الصورة الأدبية. وبذلك كان النقاد يطبقون النقد كفن محاولين إعادة خلق صورة

الكاتب كما تتراءى لهم من خلال أثره وليس من «العادة الأليفة» أو البسمة الموحية والمسام اللا محدودة (سانت ــ بوف في «صورة ديدرو «ضمن» الصورة الأدبية، ١٨٣٢ م).

ان هذه الرغبة في إعادة خلق الحياة لا تنفي الزعم العلمي، فالعلوم الطبيعية كانت تقترح أنماطا جديدة للوصف والترتيب بعد أن تبسطت بالحوار الذي دار بين كوفيه (CUVIER) وجوفروا سانت ــ هيلار (GEOFFROY SAINT HILAIRE). ولم يعد الاهتمام بتأشير[1] المؤلفات وترتيبها هو السائد بل بمعالجتها كنتاجات خاصة بهذا النوع أو ذاك من الفكر وبجمع الأفكار المتشابهة في أسر معينة وذلك لوضع بناء حقيقي لعلم أخلاقي وعلم إنساني إلا أن تطور العلوم الإنسانية بأتم معنى الكلمة، وقبل ذلك علم النفس، أبدى شيئا فشيئا شفافية مثل هذا العمل وبين أن ليس من الجيد معاملة الأدب كمجموعة عادية من الوثائق. وأصبح الكتاب أنفسهم طوال القرن ضد هذا الزعم بالتعرف على الكاتب من خلال آثاره. ويلخص مارسيل بروست هذا الاحتجاج حين شرع عام ١٩٠٧ م في كتابه «ضد سانت ــ بوف» وبين بقوة الأمور التي تفرق «الأنا المبدع» عن «الأنا الاجتماعي». لكن بروست نفسه يقترح منهجا نقديا يسمح أيضا باكتشاف الخطوط الخاصة ليس بشخصية الكاتب هذه المرة أو بطبعه أو بفكره بل بخياله المبدع و بعبقريته وذلك في مؤلفات الكاتب الواحد.

---

(١) وضع إشارة

إن بروست، حين يدعو إلى إيجاد «الوطن الداخلي» لكل فنان من جديد إنما يفتح الطريق أمام تيار حديث من النقد وظيفته البحث عن المحاور الأساسية لمجموعة من الآثار الأدبية لإعادة خلق عناصر شخصية الكاتب والكشف عن التعرجات السرية لعملية الإبداع: إنه نقد محوري ووجودي وبعيد بعد ذلك عن الزعم بإسهامه في تأسيس علم للإنسان لم يتضح بعد. وهذا النقد يرتكز على التطورات الحديثة لهذا العلم وخاصة على التحليل النفسي لاستعماله في فهم جديد للأثر الأدبي. وليس غريبا أن نجد حينئذ أن الفلاسفة هم الذين أسهموا بكثرة في توجيه النقد المعاصر هذه الوجهة. إن جان بول سارتر يطبق على الأدب مبادىء التحليل النفسي الوجودي التي حددها في الفصول الأخيرة من كتابه «الوجود والعدم ١٩٤٣». فهو يؤكد في جملة تذكرنا بشكل غريب بـ (سانت بوف) أن: «ليس هناك ذوق، أو عادة، أو عمل إنساني إلا وهو موح» فهو إذاً يتعامل مع الآثار على أنها تنبىء بخطة و «باختيار أصيل» يتحدد بموجبها مجموع الوجود ومجموع الإبداع الأدبي: إبداع بودلير، وجونيه (GENET)، وفلوبير (FLAUBERT)؛ إلا أن غاستون باشلار (G. BACHELARD) ينطلق من منطلق مختلف في استعماله التحليل النفسي في الخيال الشعري ليس عند فنان معين لكن بصفة عامة في علاقاته بالعالم كله من خلال كل عناصره: النار والماء والهواء والأرض («التحليل النفسي للنار، ١٩٣٨» و «الماء والأحلام، ١٩٤٢» و «الهواء والأوهام، ١٩٤٣» و «الأرض وأحلام الإرادة» و «الأرض وأحلام الراحة ١٩٤٨») فهو يبحث عن كيفية تكون الخيال والصور التي

تتجاوز الواقع وتغنيه. فالصورة الشعرية ليست لا تزويقا ولا نسخة مكررة يجب أن نلمس فيها تحول العالم البدائي.

ومنذ حوالي ثلاثين عاما تكون نقد مرتكزاً على توجيهات سارتر وباشلار وبجانبهما مارسيل ريمون (MARCEL RAYMOND) «من بودلير إلى السريالية، ١٩٣٣ م» و (ألبير بيغين (A. BEGHIN) «الروح الرومانسية والحلم، ١٩٣٧م»، هذا النقد الذي لم يسم «حديثا» إلا مؤخرا. إنه يستكشف الأثر إما للبحث عن القصد الخفي الذي انتجته «أعمال جورج بلين (GEORGES BLIN) حول بودلير وستندال» وإما للوصول إلى المغامرة الروحية التي يوحي بها الأثر ويعطيها في الوقت نفسه (دراسات جورج بوليه (G. POULET) المختلفة) وإما كذلك للبحث فيه عن نظام العلاقات الفورية التي يجريها الكاتب مع العالم (عالم الأحاسيس التي لا تبتعد أبداً عن العالم الخيالي) والتي أراد جان- بيار- ريشارد (J. P. RICHARD) أن يصفها عند مالارمي (MALLARME) وعند غيره من الشعراء والروائيين المعاصرين، أو أخيراً لاستخدام تعاليم التحليل النفسي في تحريات مستمرة تظهر بنياته المادية والملموسة (أعمال جان ستاروبنسكي (J. STAROBINSKI) حول جان جاك روسو وأعمال جان روسيه (J. ROUSSET) حول «البنيات الأدبية»).

لكن شدة «نقد الأعماق» هذه مشكوك في أمرها بسبب تفسيرات بعض الدارسين الغر واستعمالاتهم الشكلية. ان شارل مورون (C. MAURON)، بناء على اهتمامه بالاستعمال الجاد لمناهج التحليل

النفسي، ينفصل في الوقت نفسه عن الذين يريدون «ربط مجموع الأثر الأدبي» بحادث ببليوغرافي تافه بعض الشيء وعن الذين يريدون استئصال الحياة الخيالية للكاتب من أجل أن يعيدوا ترتيبها بغية فكر واع. «ان مؤسس علم النفس النقدي عقد العزم على أن يحدد في مؤلفاته عن راسين وبودلير ومالارمي ما يسميه «الأسطورة الشخصية» لهؤلاء الشعراء ليلقي الضوء على نصيب اللاوعي في الإبداع الأدبي، وذلك بعد أن يحذف «المجازات المسيطرة». وإذا كان موران يؤكد أن النقد الوجودي والمحوري غير كافيين لمواصلة الاستكشاف بشدة في الاتجاه نفسه فإن آخرين، على عكس ذلك، أرادوا مقاطعة هذا النقد الذي لا يرى الأدب إلا شكلا إنسانيا. إلا أن هؤلاء النقاد «الجدد» الذين عارضوا تلك الطريقة التي تبدو في أعينهم غير مهتمة بدراسة الإنسان والأثر يتعرضون أيضا إلى التهمة نفسها. لقد ثاروا ضد منهج لانسون بمغالاة حتى بلغوا بالنقد المسمى «جامعيا» مرحلة النشوة مع العلم أن طريقة لانسون كانت تستعمل بالصعود من الإنسان إلى الأثر كالشيء ومسببه (السيرة، والقراءات، والمصادر، والتأثيرات التي تكون مختلف عوامل هذا السبب). لقد حاولوا تطبيق نقد «تفهمي» اي الإمساك بمقاصد الأثر من الداخل وتبني رؤيته ووصفه بعمق وتتبع حركات الخيال المبدع مقابل النقد التفسيري، وريث طموحات تين الذي كان يزعم أن أسباب الأثر موجودة في العرق والزمن والبيئة. هؤلاء النقاد الجدد «الجديدون» الذين يدينون هذا النقد الظواهري لارتباطه «بالانسانية» «فهو في نظرهم لا يهتم كثيراً بالأنماط الأدبية المحض للآثار، وبمعنى آخر فان هذا النقد يسقط تحت

طائلة اللوم الذي وجهه الشاب لانسون إلى سانت ـــ بوف لكونه استعمل الآثار من أجل أن ينشيء السير اليهم».

وصحيح أيضا أن هؤلاء العلماء الغرباء الذين موضوع دراستهم هو الأدب ما يزال الصفاء، والحزم العلميان يرهقان ضمائرهم.

وقبل ستين عاما كانت مناهج التاريخ كما حددها (شارل لانغلوا (C. LANGLOIS)) وشارل ساينبوس (C. SEIGNOBOS) تبدو وكأنها باستطاعتها أن تعطي المختصين بالدراسات الأدبية الوسيلة التي كانوا يحلمون بها ليتجنبوا العقائدية والانطباعية معاً؛ فغوستاف لانسون كتب عام(١٩١١ م) في تقديمه لمجموعة إميل بوريل (E. BOREL) تحديدا للمنهج في تاريخ الأدب «المنهج في العلوم» وهو يلخص فيما كتب نشاطه كباحث بعبارات كان يظنها علمية بقوله: «إن عملياتنا الهامة تهتم بمعرفة النصوص الأدبية ومقارنتها للتفريق بين ما هو فردي وما هو جماعي وبين ما هو أصيل وما هو تقليدي، ولجمعها ضمن أنواع ومدارس وحركات ».

أما اليوم فإن علما إنسانيا آخر يحتل الصدارة: هو اللسانيات. ومن وحي هذا العلم يحاول علماء جدد خلق نقد مقدم على أنه الأكثر حزما والأكثر «صفاء». وحين كان لانسون يرى أن مهمته كمؤرخ بعيدة عن الناقد وأن يحضر نقدا أفضل، فان أتباع «علم الأدب» الحديث يظنون بكل تأكيد أن ميدان تحرياتهم يغطي كل أنواع النقد الممكنة وأن كل ما تبقى ليس إلا أدبا.

ان النقد الشكلي اهتم جديا بكلمة مالارمي «الشعر ليس مكتوبا بالأفكار بل بالكلمات» وإنه لأمر غريب أن يبدو سلوك كهذا جديدا

بفرنسا في الستينات بينما فتحت أراء عدة شعراء الطريق أمام مثل هذه الاتجاهات منذ ما يقرب من قرن من الزمن. ولكي نعود إلى مالارمي، كان لابد أن تكتشف أعمال الشكلانيين الروس الذين ارتبطوا بدراسة التعبير الشعري وبنية الخبر في القصة أو الرواية أو القصة القصيرة، وذلك بغية تحديد خصوصية الفن الأدبي. ولم تترجم أعمال فكتور ب. شكلوفسكي (VIKTOR. B. CHKLOVSKI) وفلاديمير بروب (V. PROPP) وبوريس م. إيخنباوم (B. M. EIKHENBAUM) ويوري تينيانوف (YOURI TINIANOV) التي كتبت في العشرينات ولم تقدم إلى الجمهور الفرنسي إلا عام ١٩٦٦م وكذلك النقد الأنجلو ـ ساكسوني سبق النقد الفرنسي بالتركيز على الملامح الخاصة للتعبير الأدبي إذ أن ممثلي «النقد الجديد» الأمريكي كلينت بروكس وآلن تيت (A. TATE) وروبير بان وارن (R. P. WARREN) وجون كراد رانسوم (J. C. RANSONM) يستعملون منذ الثلاثينات نقدا يريدون له أن يكون شكليا أكثر منه تفسيريا، ومهتما بتحديد البنيات «التعبيرية» للموضوع الشعري، وهم يدينون مذهب التفيهق والتحليل النفساني والسيرة والبحث عن قصد الإبداع. أما في ألمانيا أخيراً فإن بعض علماء الرواية حاولوا مبكرا تطبيق المفاهيم اللسانية على دراسة الأدب. وهكذا فان ليو سبيتزر (L. SPITZER) اتجه نحو ترجمة بنيوية للآثار الأدبية بعد أن حدد منهجا للاسلوب تحت تأثير فرويد (فمن ملاحظة حلم للأسلوب يستنتج «سيرة للروح»). إن الأسلوب كالمساحة التي إذا لوحظت كما ينبغي فانها تجعلك تكتشف في العمق سببا رئيسيا أو طريقة للنظر إلى العالم ليس من الضرورة أن تكون لا واعية أو

شخصية. ولم تترجم بعض الدراسات إلى الفرنسية إلا عام ١٩٧٠ تحت عنوان «دراسات أسلوبية» وقد سمح تطور المدرسة الشكلية الفرنسية أخيرا بانفتاح النقد الفرنسي الذي تميز بالقومية. إن تطور بارت (BARTHES) شبيه بسبيترز الذي بدأ بالاهتمام «بالأسلوب» الذي حدده كلغة تعيدك إلى «الأسطورة الشخصية والسرية» للكاتب. وتدخل محاولاته عن ميشلي (١٩٥٤ م) وراسين (١٩٦٢ م) ضمن النقد الوجودي إلا أنه سرعان ما طبق على تحليل اللغة الأدبية مناهج اللسانيات البنوية كما بينها فرديناند دي سوسير (F. DE. SAUSSURE) في بداية القرن إذ يجب اعتبار اللغة الأدبية بموجبها كمجموعة من البنيات ذات علامات. ان دراسة كهذه ليست سوى جزء من علم أوسع يكون موضوعه دراسة الدلالات (السميولوجية أو علم الدلالات).

وفي هذا الاتجاه تكوّن نقد يعتبر نفسه «صافيا» يحاول من خلال الأثر أن يربط بين الكتابة والقراءة وليس بين المؤلف والقارىء. إن حبل الصرة الذي يربط بين الأثر ومؤلفه قد قطع ليصبح نظاماً رمزيا مستقلا تماما. لقد حرر الأثر من ضغوط «القصد» وصرنا نجد فيه «الزلزال الأسطوري للحواس (بارت)». ولم يعد الأدب ينظر إليه على أنه تعبير عن واقع أدبي بل كنظام خاص للغة معينة: إنه «غاية العلاقات والمخاطبات» التي تحدث عنها فاليري (VALERY) وليس تلك المخاطبات البودليرية التي يبحث أتباع النقد المحوري عن صداها في أعماق وجود الكاتب. وهكذا تقترح على الجمهور الذي يحضر جيدا قراءة جديدة للآثار بعبارات مبهمة غالبا: إنها قراءة ترفض كل مودة بين وعي ووعي وكأنها حاجز أمام إجراء

علمي حقيقي؛ وفي هذه الحال فإن وجهة نظر الناقد لا تلتحق فقط بوجهة نظر اللساني بل كذلك بوجهة نظر عالم الأجناس. إن أثر بودلير مثلا يمكن الاقتراب منه بالطريقة نفسها التي يمكن أن تقترب بها من تنظيم مجتمع بدائي، وهكذا فان جهود عالم اللسانيات جاكوبسون وعالم الأجناس ليفي ــ ستروس تضافرت لتقترح تحليل ديوان «القطط، ١٩٦٢». وبالطريقة نفسها فإن نقادا جددا مختلفين مثل رولان بارت وكلود برومون (BREMOND) وجيرار جينيت (G. GENETTE) ونيكولا رويت (N. RUWET) يعاملون الأدب على أنه ليس إلا لغة، «أي نظاماً من الإشارات». و«شخص اللغة ليس في رسالتها ولكن في نظامها». (بارت).

إن محاولات تشكيل الآثار الأدبية هذه ما زالت مستمرة على مستوى أعلى من التجريد فمن دراسة الأساليب المستعملة في أثر خاص ننطلق إلى تحليل كل الأساليب الممكنة في اللغة الأدبية وتركيبها. وهكذا فان النقد يتجدد ويتغير أيضا باكتشاف البلاغة والشاعرية من جديد ومن إعادة طبع كتاب «دراسة عن الصور ١٨٢٨» لبيار فونتانيه (P. FONTANIER) كمثال نموذجي عن طموحات البلاغة التقليدية. ونجد كذلك عند أرسطو تحديدات ومفاهيم صالحة تجعلنا نفهم الأشكال الأدبية المختلفة بطريقة أحسن، إن الأدب كله أخضع إلى تلاعب بالأساليب، ومن ثم فان «تزفتان تودروف ــ TZVETAN TODOROV» يريد أن يستخرج من الأدب تطبيق قواعد الأنواع الخالية من كل هدف وهذا يسمح بالتعرف على «عالميي الكتابة» و اكتشافهم «فلا ندرس

الأثر ولكن امكانات المقولة الأدبية بالقوة لا بالفعل» (تودوروف).

إن علم الأدب هذا سيكون له في تاريخ النقد الأدبي المعاصر خاصة قيمة الإنذار المخلص: لقد نظرنا مدة طويلة إلى الأدب ـــ كما لاحظ جيرار جنيت ـــ على أنه رسالة دون نظام إلى درجة أوجبت أنه من الضروري أن ننظر إليه ولو لحظة على أنه نظام دون رسالة. «لكن هل من الممكن أن نعامل الأدب هكذا فقط؟ ان احتجاجات قوية تتضح ضد أخطار التعسف في عمل كهذا، وبالفعل فإن الجمع المنهجي لأدوات التعبير وترتيبها لا يكفي لتحديد «الأدبية» ولا الوصول إلى خصوصية الأدب الذي جرد بمبالغة من كل أعراض الطابع الايديولوجي والنفسي والتاريخي والاجتماعي. (إن الآليات التي حللها جاكوبسون تحت المجهر ليست وحدها إلا شكلا أجوف كالصدف دون بحر خاصة إذا أبعدت عن القصد الشعري الذي هو علاقة خاصة للغة بالعالم وفي الوقت نفسه للغة باللغة (هنري مسكونيك ـــ H. MESCHONNIC) «من أجل الشاعرية ١٩٧٠»). إن النقد الشكلي حين يركز على دراسة النصوص والعوامل الأدبية لبعض الآثار فإنما يمثل محاولة هامة لإخراج النقد من الدائرة التي وجد نفسه محجوزا فيها منذ سانت ـــ بوف، وهي دائرة ضيقة يدور فيها باستمرار ثلاث شخصيات: المؤلف الذي يجب أن «يكتشف» والقارىء والناقد الذي يفترض فيه أن يكون أكثر سلاحا من القارىء العادي الذي يدعي تعليمه القراءة. لكن أليس هناك سبيل آخر؟.

وفي الواقع، فالمطلوب هو الخروج من هذه الدائرة التي لا نجد فيها إلا الأفراد، لا لتخصيص العقلانية المجردة للأشكال الأدبية بل لمحاولة

تحسس الآثار الادبية كظاهرة تسجل في التاريخ الجمعي، أي التاريخ الاجتماعي، وليس كعمل فردي إبداعي ترفيهي.

إن النقد، مهما كان مرهقا منذ أكثر من قرن بمناهج التاريخ الأدبي، قد ظل بعيداً عن التاريخ بمعنى الكلمة ولم يهتم أبداً بالبحث عن المكانة التي يحتلها انتاج الآثار الأدبية أو استهلاكها في حياة المجتمعات. وبقي أيضا أن ندرس الأثر الأدبي من خلال العلاقات المعقدة التي تربطه بمجتمع معين إذ أن ذلك المجتمع هو الذي يسمح بظهوره في ظروف معينة ثم يقبله عبر التاريخ في ميدان الأدب او يرفضه بدل أن ندرسه من خلال خلقه انطلاقا من مشروع الكاتب الواعي او اللاواعي، وليس كذلك في طرقه او في نظامه الشكلي الذي يكونه.

وهكذا يفتح المجال أمام دراسة مزدوجة: دراسة الظروف التاريخية لإنتاج الآثار ودراسة الظروف التاريخية للتعرف على الآثار على أنها آثار أدبية.

ما يزال هذا النقد الاجتماعي جنينيا، وكل شيء يتم وكأننا نخشى منذ فترة طويلة أن نستخدم من جديد شكل التأويلات الذي اقترحه تين والذي يتسرع كل الناس في الحكم عليه بأنه سطحي ومتجاوز، باعتبار الأثر نتاج وسط معين وانعكاساً مباشرا لواقع اجتماعي. ان التحليل الماركسي لتاريخ المجتمعات والعلاقات الجدلية بين البنيات التحتية والفوقية قد ساعد على تصحيح الشكلية المثالية والموضوعية لمنهج تين. إن الفيلسوف المجري لوكاتش قد حدد ضرورة الفهم التاريخي للأثر الأدبي طبق مفهوم «رؤية العالم» وبالخصوص في دراسته عن «الرواية التاريخية ٣٧/

١٩٣٦ م» و« بلزاك والواقعية الفرنسية ١٩٣٦ و ١٩٥٢ م». وقد تأثر به لوسيان غولدمان في دراساته ليكتشف عند باسكال وراسين «الرؤية المأساوية» نفسها للعالم (الإله الخفي، ١٩٥٦) وهو تعبير يدل على الخيبة التاريخية لطبقة اجتماعية حولت إلى رسم عام ولا زمني للإنسان. لكن الخطر كبير في أن نضحي بالملامح الأدبية الخاصة لمرحلة معينة أو بالأنماط الشكلية المطلقة التي تؤثر في اختيار هذا النوع أو ذاك وفي استعماله هذا الأسلوب أو ذاك، كل ذلك بحثا عن توفيق هذا النوع بين وضع طبقة اجتماعية ما وبين المحاور الهامة لبعض الآثار الكبيرة وبقي أن يعمل الكثير على هذا النحو، فروبير اسكاربيت (R. ESCARPIT) وجماعته يقومون بتحريات متأنية وجادة ضمن معهد الآداب والتقنيات الفنية الجماعية (بفرنسا) وكذلك الذين يستوحون أعمال لويس آلتوسييه (L. ALTHUSSIER) للتفكير في إيجاد الظروف الملائمة لتحليل ماركسي للظواهر الأدبية.

لكن شكلا جديداً من النقد الاجتماعي يقع تدخله بين علم اجتماع الإبداع وعلم اجتماع القراءة. وفعلا فان هذا النقد يهتم بإدخال مكاسب نقد النصوص المقواة باللسانيات، ولم يعد يسأل عن «الوضع الاجتماعي للنص» بل عن «وضع ما اجتماعي في النص». وهو يدعو بالمناسبة نفسها أيضا إلى قراءة جديدة للرواية وتأويل أكثر دقة وأكثر جدلية للعلاقات الموجودة بين العالم الروائي والواقع الاجتماعي.

ومن المسموح أن نحلم «بنقد شامل» يتوصل إلى تفهم أحسن للأدب مستعملا مختلف المناهج المعروفة اليوم. لكن لا ننس أنه يجب ألاّ

نغالي في قدرات النقد ولا أن ننسى الأخطار الناجمة عن اختيار ما يبدو مناسبا الأمر الذي يجعلنا نتجاهل الأبعاد الايديولوجية والمذهبية الخاصة بكل منهج. إن لكل مدرسة نقدية فكرة معينة عن الأدب، وهكذا تتعايش بصعوبة عدة آداب «واقعية وممكنة». لكن هذا لا ينفي أن النقد أصبح بحق من أهم الأشكال في النشاط الأدبي المعاصر، ويمكن أن نرى في هذا علامة على تحول في الأدب نفسه، هذا الأدب الذي يتوخى المراجعة باستمرار ويتساءل عن دوره وعن كيفية وجوده في مكانه بين الانشطة الانسانية الاخرى.



٦

القصّة

بقلم جاك لامبير
(JACQUES LEMPERT)



من الصعب أن نعطي تحديدا شاملا للقصة بحيث نفهم كل إمكانات هذا النوع الأدبي الذي لم يثبت بعد. وفعلا، ما هو الفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة؟ ان هذه التسميات تترجم غالبا بصورة سيئة طبيعة الأثر المقصود؛ فالقصة الواقعة بين الرواية والقصة القصيرة تتطلب تحديداً تقريبيا يسمح بانعكاس ما يبدو وكأنه طبيعتها العميقة، ففي الوقت الذي تكون فيه الرواية هي «الأثر الكبير» الذي يسمح له بكل التحولات، فان القصة حكاية قصيرة إلا أن القصة القصيرة تبدي أيضا هذا التركيز لأنها حدث عادي يرويه شاهد باختصار وهو في أغلب الأحيان شاهد عيان؛ وفي الوقت نفسه فإن التاريخ حكاية، أي سلسلة من الأحداث، ولذا فان فولتير (VOLTAIRE) يسمي «رواية» أو «تاريخا» ما نسميه «قصة». إن «ZADIG» قصة لكن هل «LAQUESTE DEL SAINT. GRAGL» قصة أيضا؟ وهل قصص الملكة نافار (NAVARRE) القصيرة مثل ال (HEPTAMERON) قصص قصيرة

أم قصص حقيقية كما كانت تسمى في القرن السادس عشر في الوقت الذي لم يكن يفرق فيه بين اللفظتين؟ وفي الأصل فان كل هذه المصطلحات لم تكن تعني إلا تعابير مختلفة عن الحقيقة، وليس نتاجا خياليا. فالقصة إذاً سلسلة من الوقائع الحقيقية يقولها راوٍ، ولم تأخذ معنى الخبر المسلي أو العجيب إلا ابتداءً من القرن الحادي عشر. ان العنصر الأول في القصة هو طابعها الشفوي، ففي المجتمعات البدائية كانوا يفرقون بين الأخبار الحقيقية (الأسطورية) والأخبار الكاذبة، فالقصص تحتوي على دلالة أسطورية طقوسية وتحتوي كذلك على وظيفة تعليمية. ان القصص، مثل خرافة الحيوان والخرافة الحكيمة، تحل محل الأسطورة وتنزع نحو الخلط بين المغامرات البطولية والامتحانات التعليمية كما هي الحال في أشعار هوميروس. ان القصة الشفوية انتقال للتجربة وتدرب على هذا العالم، فوظيفة الوسيط هذه موجودة في أغلب القصص، ليس الجهوية فقط (عادات، فولكلور الخ...) بل الأدبية أيضا. «إن وجهة القصة كما يقول أ- فيال (A. VIAL) في أثناء حديثه عن «موباسان والرواية» — أن تكون رسولا للتجارب بين إنسان يروي وإنسان آخر أو عدة أناس يستمعون وان يكتشف عند الذي أو الذين يستعمعون تفسيرا أو إغناء للحكم». ان القصة عالم من الأصوات المتآمرة والعبارت المبطنة؛ وهي وان كانت قريبة من الخرافة تظهر غموضا يشتتها، فسواء أكانت حقيقية أم اسطورية فانها تسعى في الوقت نفسه نحو الواقعي ونحو الغريب. وهي اختيار بالخصوص، اختيار للأسلوب والنبرة والهدف. إنها تنزع أكثر نحو تغيير علاقة كاملة موجهة أكثر منها إلى العلاقة نفسها، وهي أي القصة، هجائية وأخلاقية

واجتماعية وفلسفية، ومعناها يوضحه القاص أو يصدر عنه، وسواء أكانت رمزية أم بناءة فانها نوع من الرؤية الى الحياة والتعبير عن هذه الرؤية ومن هنا نفهم اتجاه القصة المتزايد نحو المدهش الذي هو حل لبعض الظواهر. من الصورة والواقع إلى الخيال والروعة، فان القصة هي ذلك التنوع في العلاقة مع العالم والطبيعة.

إن تطور القصة يبين هذا الغموض بأمانة، فقد كانت في الأصل وفي أغلب الأحيان خلفية مشتركة للتاريخ والأحكام التي تحول الواقع التاريخي إلى حكم أسطورية. إن القصة في الأدب المصري القديم تظهر طابعا مزدوجا للحقيقة (مغامرات سينوحي) وللخيال (قصة الغريق حوالي ٢٠٠ ق. م). وقصة (مغامرات حورس وسيث، حوالي ١٢٩٠) قصة رمزية وشعبية وتبسط «قصة الأخوين» مغامرات أسطورية حيوانية بينما قصة «الأمير المقدور» كلها مدهشة. أما في الأدب العربي فان «ألف ليلة وليلة» حكايات فولكلورية ملحمية مثقلة بتصرفات الفتوة ومشاهد العادات والقصص الحيوانية والغرامية. إن القصة تجسيد، وهي مختلطة بخلفية دينية للحظات مختارة مأخوذة من الحياة الواقعية. ونجد أيضا في الأدب السنسكريتي وخاصة في «فيد» (بين ٢٠٠٠ و ١٠٠٠ ق. م) إشارات عديدة إلى قصص وقصص حيوانية كما هي الحال في السنين الأولى للديانة البوذية و «الجاينا». إن هذا الأصل الديني يفسر عدم التفريق بين الشعر والنثر، وبين الأسلوب الأدبي والأسلوب العلمي، والهدف الإبداعي والهدف التعليمي. أما في بداية عصرنا فإن (PANCHATANTRA) الذي نجد فيه حيوانات تمجد بعض الحكم المتنوعة أوحى بعدة قصص كقصص

لافونتين (LAFONTAINE) وغريم (GRIMM) وأندرسون (ANDERSON).
ويوجد مصدر القصص الأدبية في الهند القديمة في «القصة الكبرى ــ BRATKATHA» التي كتبها «غونادهيا ــ GUNADHYA». إن كتاب «SOMADEVA» يروي مغامرة غرامية في عالم ساحر حيث تتضافر ٣٥٠ قصة متلاصقة لتضخيم العقدة.

أما في الصين فلم تأتنا إلا بعض القصص التاريخية، ففي عهد «تانغ ــ TANG» نجد قصة «ذاكرة مرآة قديمة» و «قصة القرد الأبيض» وكما هو واضح فهي قصص حيوان. أما في عصر الامبراطوة «وو ــ WU» فنجد قصة «رحلة إلى كهف الخالدين» وهي قصة ساحرات. لكن عصر قصة (تانغ ــ TANG) الكبير يقع بعد حكم «كسوان زونغ ــ XUAN-ZONG» (٧١٣ ــ ٧٥٦) فهنا نجد القصص الأخلاقية والقصص التاريخية وقصص المغامرات وأخيرا قصص الحب. وخلال حكم الأسر الخمس (٩٠٧ ــ ٩٥٩) وخلال حكم اسرة «سونغ ــ SONG» فان القصة الصينية كانت شعبية ورائعة بتأثير البوذيين سواء أكانت شعرية أم نثرية وأخيرا نجد أثناء حكم أسرة «مينغ ــ MING» قصصا مستوحاة من أعمال سابقة تتمحور حول نقد السلوك والعادات. وهكذا فان القصة في الآداب القديمة، وحتى إلى فترة متأخرة، كانت تحتفظ بأصلها الديني ومعناها المزدوج: إما تعليلية وإما تعليمية، إما مدهشة وإما حيوانية.

اما في أوروبا وفي آداب العصور الوسطى، فان النوع المفضل هو القصة سواء أكانت ترفيهية أم تعليمية، وهي الانعكاس الصادق لأذواق

العصر وعقلياته. وبريطانيا هي التي ظهرت فيها أول مجموعة قصصية «قصص كونتربوري، ١٣٩٠ م» لشوصر، (CHAUCER) وهي في الوقت نفسه قصة هزلية وأخلاقية؛ لكن فرنسا هي التي احتل فيها هذا النوع الأدبي مكانة هامة. ونجد قصة «لذات الزواج الخمس عشرة» نموذجية بالنسبة لذلك العصر (حوالي ١٤٥٠ م) بينما تمثل قصة «جيهان دي سانتره الصغير، ١٤٥٦ م» لأنطوان دي لا صال (A. DE. LA. SALE) التيار الرسمي. أما «مئة قصة جديدة، ١٤٦٢ م» المنسوبة لفيليب بو أو أنطوان دي لاصال، فهي مجموعة هزلية تكوّن الخيانة الزوجية والنساء أكبر محاورها. هذه هي أهم القصص المتأثرة «بالديكاميرون» لبوكاتش، فأثناء النهضة نجد أن بوكاتش مقلد بكثرة. صحيح أنه يمكن أن نجعل من رابليه «RABELAIS» أكبر قصاص في عصره لكن «PANTAGRUEL» و «GARGANTUA» أكثر من قصة وهما تتجاوزان بعمقهما وعبقريتهما اللفظية الإنتاجات الأدبية الأخرى. وفي نهاية القرن السادس عشر نجد القصة تسعى نحو التجديد. فهي تهتم بموضوعات تعجب الناس، و«تتغذى بالخيال» المبدع والأشياء اللاواقعية دون أن تفقد طابعها الشفوي. وكان على القصة لكي تعيش أن تتجدد كليا.

اما في القرن السابع عشر فإن القصة تقهقرت بينما آزدهرت الرواية العاطفية والبطولية والهزلية والساخرة، فامتصت هذه الرواية القصة أو تجنبتها ولم نر في فرنسا بذرة أدب غني بالقصص إلا في نهاية القرن. وكان البادىء في ذلك شارل بيرو (C. PERRAULT) الذي أدخل الأدب الشفوي

والطفولي الذي كان موجوداً من قبل في الأدب المكتوب. ان هذه القصص المعروفة قصص ناجحة لأنها وحدت بين الروعة والمنطق، بين مناخ معاصر و «خلفية قديمة» بأسلوب بسيط. وبعد ذلك تبعته السيدة «دولنوا ـــ DAULNOY» فكتبت «الحوريات الشهيرة، ١٦٩٨ م» وكتب فينولون FÉNELON لدوق بولونيا (DUC DE BOULOGNE) قصصه المليئة بالانتعاش والهزل؛ فقصته «تيليماك ـــ Telemaqve، ١٦٩٩» فقد كان لها تأثير مطلق على القرن اللاحق.

أما في القرن الثامن عشر، قرن العقل والفلسفة، فإن الأدب السحري قد ازدهر، ففي عام (١٧٢٤) ترجم أنطوان غالان ـــ A.GALLANT «القصص والقصص الحيوانية الهندية» لبيدباي BIDPAY، لكنه ترجم قبل ذلك من عام ١٧٠٤ إلى عام ١٧١٧ «ألف ليلة وليلة»

ان القصاصين لا يأخذون المعقولية بالحسبان، و القصة تنزع نحو التعليم سواء أكانت مدهشة أم أخلاقية بينما تجلب الرواية للجمهور ما يريد لأنها أكثر تجاوبا معه. والقصص الإباحية كثيرة من «معبد جنيد ـــ GNIDE، ١٧٢٥» لمونتسكيو حتى «الجواهر الخفية، ١٧٤٨» لديدرو دون أن نعد كتابات فوازنون ـــ VOISENON، و يجدد كريبيون ـــ CREBILLON هذا النوع بقصته «المطفحة، ١٧٣٤» وقصته «سوفا، قصة أخلاقية، ١٧٤٠» و«آه يا لها من قصة، قصة سياسية وقضائية، ١٧٥١».

أما قصاص هذا العصر فهو فولتير بطبيعة الحال، وقد اكتشف هذا النوع بعد أن بلغ الثالثة والخمسين من عمره وحافظ عليه حتى وفاته.

فقد كتب ستة وعشرين عملا مختلفا أهمها «زاديغ ــ ZADIG، ١٧٤٧» و «العالم كيف يسير، ١٧٤٨» الخ ... وليست الشخصيات عنده إلا دمى يحركها وهو الفنان البارع، أما «محور» فولتير فيتجسد في شكل شخصيات تخلد مغامراتهم الفكر المحرك وتمتحنه؛ وهكذا فإن القصة الفلسفية تجد حقيقتها في الفكر بينما تجد القصة المدهشة حقيقتها في الأحلام. ان القصة الفلسفية لفولتير خليط متفجر من القريحة الواصفة لعالم الإجرام وعالم الروحانيات، وبها خلق نوعا أدبيا مليئا بالحيوية واللامبالاة الصارخة والسخرية اللاذعة. إنها سلاح حاد في المعركة كما عند «سويف SWIFF» (قصة البرميل، ١٧٠٤) أو هي حكاية خيالية كما نراها تتضح في نهاية القرن، وهي في أغلب الأحيان تجري وراء الغرابة على طريقة الرواية الانجليزية «السوداء» مثل (قصر اوترانت ــ OTRANTE- ١٧٦٤) لـ هـ. والبول ــ H- WALPOLE، و «عجائب أودولف» ١٧٩٤ لآن رادكليف ــ ANNE RADCLIFFE.

وفي القرن «١٩» بدأ الفرق بين الرواية والقصة يختفي تحت تأثير الروائيين فالقصة في أغلب الأحيان حكاية أحلام مثل «تريلبي ــ TRILBY، ١٨٢٢» لنوديه «NODIER» أو هي «نزوة» مثل «الحلم الذهبي أو الحوريات ذات الفتات، ١٨٣٢» للكاتب نفسه. وفي عام ١٨٣٥ أعطى أندرسون أحسن قصصه ومن ثم راح عدد كبير من الكتاب يهتم بهذا النوع الذي سرعان ما اتخذ كل ألوان القلب والفكر مثل «قصص مأخوذة عن شكسبير، ١٨٠٧ لشارل وماري لامب ــ LAMB، وقصص دي نرفال «DENERVAL» و «حكايات جدة» لجورج

صاند ــ GEORGE SAND ، وكذلك عرفت قصص المغامرات المدهشة تطوراً كبيرا كقصة «يد المجد» التي كتبها دي نرفال متأثرا بقصص هوفمان (١٨٠٨ ــ ١٨١٥)، وهكذا آختلطت الدهشة بالقسوة في «شامبانير ــ CHAMPANERT ، ١٨٣٣» لبتروس بوريل ــ PETRUS BOREL بينما تنفصل القسوة عن الواقعية في قصص «ميريمي» التي ليست قصصا بمعنى الكلمة لكنها يبقى فيها تحت تأثير بوشكين وغوغول وتورجينيف جانب عجيب ومُتَحَدٍّ، وهو راجع إلى فن الكاتب.

والحال نفسها نجدها في «القَصص القاسية، ١٨٨٣» لفيلييه دي ليل ــ آدم VILLIERS DE L'ISLE. ADAM تختلط فيها قصص حقيقية وقصص قصيرة هجائية تقريبا على طريقة ليون بلوا ــ L. BLOY . لكن العناوين يجب ألا تغلطنا فالقصص الثلاث، ١٨٧٧ «لفلوبير، و رسائل من طاحونتي» و «قصص الإثنين» لدوديه DAUDET وعدة قصص لموباسان ــ MAUPASSANT هي أقرب إلى القصة القصيرة أو الخاطرة. وفعلا فان هذا النوع صار شيئا فشيئا يفقد تحديده، فقد حاول بلزاك في «قصص عجيبة، ١٨٣٢» أن يحيي من جديد قريحة رابليه ــ RABELAIS التي يبدو أنها آندثرت. وهكذا آختلط «الغريب» بالقصة نفسها تحت تأثير الروائيين الألمان مثل «القصص العجيبة» لآشيم فون آرنيم ــ ACHIM VON ARNIM .

لقد طور القرن العشرون ذلك النزوع نحو الغريب بكل غناه ولكن ذلك تم على حساب القيمة الأدبية. ان آخر قصاص «كلاسيكي» هو أنا تول فرانس A. FRANCE ، وهو من أتباع فولتير، فهو مثله ساحر

وشكاك؛ وما زالت قصصه الفلسفية «مشوى الملكة بيدوك ـــ PEDAUQUE، ١٨٩٣» و «آراء جيروم كونيار ـــ COIGNARD، ١٨٩٣» تهتز من البسمة الهجائية. لكن قصة رولان رومان ـــ R. ROLLAN «كولاس برونيون. COLAS BREUGNON ١٩١٩» المتأثر برابليه قصة شاذة عن القاعدة لأن القصة كنوع أدبي بدأت تنتهي بينما ازدهر الشعر والرواية، وأصبح التخيل هو القصة المعاصرة وهذا ربما راجع إلى أن القصة لم تكن أبداً نوعاً ذا قواعد محددة بل كانت وسيلة للتعبير عما هو خيالي؛ ولذا نرى الآن وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية عددا متزايد من القصاصين من كل الآفاق يحاولون كتابة القصة التي تشوه كل مرة لكنها باستمرار تحاول أن تنهض من رمادها مثل قصة «العنقاء» للارجنتيني ج. ل. بورج J. L. BORGES الذي هو بدون شك أكبر قصاص في عصرنا؛ ومن أعماله: «خيالات» و «آليف ـــ ALEPH» و «تحريات» النقد الذي هو النقد والكتابة والخيالي، وهي جميعها تؤسس نمطا أدبيا تكون الحكاية فيه «صافية» في حد ذاتها «كفكرة» القصة نفسها، وهي بذلك تكتشف من جديد، وعبر متاهات المعاني، أصولها الدينية والسحرية للقول.



٧

القصة القصيرة

بقلم فريدريك ديلوفر

F. DELOFFRE



لكي نستطيع من خلالها عد المؤلفات المقصودة قصصا قصيرة في مرحلة معينة . وأن استمرارية النوع هي التي تجعلنا نغفل بعض أخطاء التسمية .

تاريخ اللفظة

إن اللغة الفرنسية ، كباقي اللغات الرومانية ، تملك منذ العصر الوسيط لفظة (NOVELE) بالمعنى الذي في «أخبار باريس» و «أخبار الخارج» ، فإننا نقرأ مثلا في «أغنية رولان» : «أيها السادة ، قال غانس ، ستأتيكم الأخبار ». ومن هنا يمكن أن نحدد الخبر نفسه بلفظة (NOVELE) ويمكن كذلك أن نفسر المقطع الآتي من «الفارس ذو الأسد» لكريتيان دي تروا (CH. DE TROIES) :

البعض يروي الأخبار
والبعض الآخر يتكلم عن الحب

مع العلم أننا لا نجد في اللغة الفرنسية للفظة (NOVELE) أي آستعمال يمكن أن يلحق بالاستعمالات المعاصرة الدالة على نوع أدبي معين . ولكن يبقى أن هذا اللفظ قد طرأ عليه بطبيعة الحال تطور معين ، فبالإضافة إلى معنى «الأحداث المجهولة» زيد عليه معنى «الخبر المجهول» ، ولذا فحين أوصل إلى فرنسا من قبل مؤلف «مئة خبر جديد» حوالي ١٤٦٠ م لم يعد غريبا أن يتأقلم مع مثيله الايطالي أي أنه عبارة عن وصف حالات مروية .

القصة القصيرة الإيطالية

إن الجدة التي يستطيع أن يزعمها صاحب مئة حدث جديد هي جدة في الشكل أكثر منها في المحتوى لأن أغلب الموضوعات ليست جديدة . وقد عرفت الأنواع المعتمدة على الرواية رواجا كبيرا في العصور الوسطى تحت أسماء مختلفة. كالخرافات والأخلاقيات والأمثال الخ... والقصة القصيرة تتناول الموضوعات نفسها وهي في أغلبها فولكلورية . إن التأثير الإيطالي، تأثير بوكاتش وبوج، نحس به في طريقة تقديم هذه الحكايات التي تروى كل واحدة منها على لسان راوٍ مشخص، وهي مبنية بشكل مقسم بدوره إلى أقسام عديدة «أيام» ، فملخص القصة الرابعة عشرة يعطي مثلا على ذلك : «إن القصة الرابعة عشرة قصة المنجم الذي خيب آمال ابنة امرأة فقيرة لأنه جعلها تعتقد أن ابنتها ستلد طفلا .سوف يصبح البابا ، وحين حان وقت الولادة أنجبت بنتا، وهكذا اكتشف المنجم المزيف ففر من البلد لهذا السبب » .

وحين أخذ لافونتين هذه الحكاية، حافظ على روح القصة الإيطالية عندما ركز على النهاية ببيت شعر رائع:

«وأنجبت المرأة بنتـــــــا !»

نحو القصة القصيرة الفرنسية

إن القرن السادس عشر بفرنسا هو قرن القصاص. فرابليه — RABELAIS مثلا يدخل في أعماله حكايات مستوحاة من التقاليد الخرافية

ومن «مئة حدث جديد» ونويل دي فايل ــ NOËL DE FAIL يجعل الفلاحين ينطقون بعبارات وأقوال من الماضي في كتابه «أقوال شاقة، ١٥٤٧» إلا أن هذه الآثار لم ترتب كقصص قصيرة. وبالمقابل فان «الاستراحات الجديدة، ١٥٥٨» المنسوبة إلى بونافنتير دي بيريه ــ BONAVENTURE DE PERIERS. وخـــاصة «الهبتـــاميرون ــ HEPTAMERON» الذي ظهر بعد وفاة مارغريت دي نافار ــ M. DENAVARRE في العام نفسه يلتصقان أكثر بالسنة الإيطالية. ونجد أشخاصًا كثيرين مثلا متأثرين بـ (بوجه ــ POGGE وستاراباررولا ــ STRAPARULA)أو بـ(بوكاتش) مثل مارغريت. لكن الهبتاميرون يدل على تطور مفيد. ان مارغريت، وهي الجدية التكوين والمزاج، ترى أن عاطفة الحب يمكن أن تعطي شيئا آخر غير السخرية كما بين ذلك بوكاتش في «فيامتا ــ FIAMETTA»، فكثير من موضوعاتها لاعلاقة له بالفولكلور مثل «قصة لورانزاسيو ــ LORENZACCIO» الذي أوحى لـ (موسيه) ــ MUSSET بالدراما والأفكار الجادة التي وجدت لها مكانا في القصص التي بدأت تطول، وسيستمر هذا التطور بفضل التأثير الإيطالي، فابتداء من عام (١٥٥٩) ترجم بيار بواستيو ــ PIERRE BOAISTUAU وفرنسوا بلفوريه ــ F. BELLEFOREST قصة يزداد طولها باستمرار إلا أن المترجمين الفرنسيين أدخلا على النص الإيطالي بعض التعديل الذي ينمي المقاطع ذات الطابع البلاغي كالمناجاة مثلا. إن هذا الأثر يساعد على إيضاح الطابع المزدوج لقصة قتل وقصة حب التي كان يسعى نحوها هذا النوع بفرنسا. وهذا ما تبينه مجموعة جاك ايفير ــ YVER ذات العنوان: «ربيع

ايفير، ١٥٧٢ م» التي لا تحتوي إلا على خمس قصص يشغل التضخم البلاغي فيها حيزا واسعا.

إن القصة المأساوية ــ لأنهم لم يعودوا يستعملون فقط القصة القصيرة ــ مستقلة لا بموضوعها فقط بل بإخراجها. إن التأطير (ظروف الرواية ــ تقديم الرواة ــ التعليقات) الذي اهتمت به مارغريت كثيرا قد آختفى نهائيا.

تأثير القصة القصيرة الإسبانية

لقد حدث تأثير جديد بطريقة جدية إلى درجة تحور معها مفهوم نوع القصة القصيرة نفسه وذلك في الوقت الذي كان يواصل فيه «بيتنكور ــ BETHENCOURT» بكتابه «القصص المأساوية، ١٦١٤» في بداية القرن السابع عشر طريق إيفر، وإن كان الأول أكثر فنية بينما كان الثاني يطور القصة ليصل بها إلى أبعاد الرواية كما في قصته «إليويز أو البراءة المذنبة، حدث مأساوي في عصرنا، ١٦٢١ م». وقد لاحظ الأب بريفو ــ PRÉVOST ذلك بطريقة واضحة وهو العارف بالرواية وبالروائي نفسه في كتابه «ضد ومع» بقوله: «إن الايطاليين يسمون قصة كل الأخبار المسلية» وكل ما تضمه تسمية قصص وقصص قصيرة عندنا وإذاً فقد حصل لنا النوع الذي يحمل هذا الاسم من الإسبان وليس من الطليان ولـ (م. سرفنتس. M. CERVANTES شرف اختراع هذا النوع من

القصص الأكثر جدارة من كل ما كان عندنا قبل أن ينشر قصصه الإثنتي عشرة .

إن وضع لافونتين يوضح ملاحظة بريفو فبينما سمى مجموعته الأولى التي طبعها عام (١٦٦٥) «قصص قصيرة شعرية مستخرجة من بوكاتش وأرسطو» نجده يصلح المصطلح في الجزء الثاني الذي ظهر في السنة التالية بالعنوان التالي : «القسم الثاني من القصص والقصص القصيرة الشعرية للافونتين» . وقد ظل هذا العنوان في الجزء الثالث (١٦٧١ م) بينما آختفى من الرابع الذي أصبح كما يلي : «القصص الجديدة للسيد لافونتين، ١٦٧٤ م». وهذا يدل على أن مفهوم القصة القصيرة على الطريقة الإيطالية (بين عام ١٦٦٠ م— ١٧٧٠ م) الذي كان يعني خبرا موجزا مرحا أو على الأقل مسليا ومبنيا على «رأس»، قد ترك المجال نهائيا أمام مفهوم جديد الذي يجب على الاسبانية توضيحه .

لقد عارض شارل سوريل «CH. SOREL» في فصل الروايات المعقولة والقصص في كتابه «المكتبة الفرنسية ١٦٦٤ م» بين القصة القصيرة الاسبانية والإيطالية ببعض العبارات فهو يقول مثلا : «إن الأولى يمكن أن تقرأها النساء بدون تخوف، لأنها محتشمة وأكثر تلاؤما مع الظروف وأكثر طبيعية». «وهي تشتمل على نمط من التقديم المتنوع وخاصة القصص القصيرة النموذجية، لسارفنتس الصادرة عام ١٦١٣ م وفيها تنوع في وصف البيئات مثل الغجر في «الجيتانيلا»، وحوارها طبيعي جدا وفيها معنى لنسبية الأخلاق تبعا للبيئات . ».

إن تأثير القصة القصيرة الاسبانية في فرنسا لا مجال للشك فيه فهو

لم يسهم فقط، كما رأينا، في تغيير دلالة اللفظة بل إنه يجعل القصة القصيرة رواية درامية صغيرة وذلك بالإسراع في تطور بلفوريه ـ BELLEFOREST وبوإستيو ـ BOAISTUEAU وجاك إيفير وغيرهم. وهذه الرواية مروية غالبا بضمير المخاطب، وخاصة في طريقة القصص القصيرة الموجودة في أثناء رواية ما كما فعل سكارون ـ SCARRON «الرواية الهزلية»، وهي تحتوي عادة على قصة حب تعترضها عقبات وهذا ما يظهر بالتحديد في «القصص القصيرة الفرنسية، ١٦٢٣ م». لبواروبير BOIROBERT، وأخيراً في «القصص القصيرة الفرنسية او تسليات الأميرة اورلي ـ AURLIE، ١٦٥٧» لسيغريه ـ SEGRAIS. إن ميزة القصة القصيرة، بالمقارنة مع الرواية، كما يقول سيغريه هي «أن تستمد أكثر من التاريخ، وتحاول أكثر أن تعطي الصور كما نراها عادة لا كما يبينها لنا خيالنا ». إن القصة القصيرة، هذا النوع القريب من «التاريخ»، تتعارض مع «مخيلات الرواية لأنها مرتبطة بالواقع أو بتقليد الواقع».

خراب الرواية وانتصار الأنواع الصغيرة

في الوقت الذي تبدو فيه العشرية (١٥٥٠ ـ ١٥٦٠) وكأنها تؤكد الرواية الكبيرة المتسلسلة مع الآنسة سكيد يري ـ SCUD ÉRY، فان العشر السنوات التالية تم فيها اختفاء هذه الرواية وتبديلها بالآثار الجديدة الناجمة عن القصة القصيرة، فابتداء من عام ١٦٥٨ م تظهر القصة الأولى لأنسلين ـ ANCELIN متبوعة بقصة «أميرة مونبونسييه ـ

MONPENSIER ١٦٦٢ م» للسيدة لافاييت ـــ LAFAYETTE التي يسميها سوريل قصة قصيرة أيضا، وهي قصة حب حزينة في إطار تاريخي محدد إذ تدور أحداثها في عهد هنري الثالث. وكما يلاحظ سوريل في «المكتبة الفرنسية» فان عدداً كبيراً من الناس صار يعجب أكثر بالحكاية الطبيعية للمغامرات الحديثة، كتلك التي يراد تمريرها على أنها حقيقية وليس معقولة فحسب».

ان القصة القصيرة التي امتدت أبعادها حتى صارت «رواية صغيرة» تختلط دوما «بالتاريخ»، وهي التي كان يقال عنها من قبل «ظريفة» و «تاريخية». «وقد أصبح موضوع القصص القصيرة في الغالب قصة حب يتخللها القدر، وتنتهي نهاية مأساوية نوعاً ما».إن هذا الإطار المعاصر والإيجاز والشعور بالحقيقة موجود حتى في تلك الآثار التي لا نستطيع ذكرها هنا للوهلة الأولى مثل «الرسائل البرتغالية، ١٦٦٩» لغويراغ ـــ GUILLERAGUES والتي يمكن أن نسميها «قصة في شكل رسالة». إن «دوم كارلوس، ١٦٧٣ م» و «مؤامرة الإسبان ضد جمهورية البندقية في ١٦١٨ م» لسان ريال ـــ S. REAL (١٦٧٤ م) هي قصص قصيرة تاريخية متطورة؛ وكذلك «أميرة كليف ـــ CLÉVES، ١٦٧٨» تعتبر في نظر المعاصرين «قصة قصيرة تاريخية» أو «قصة قصيرة طريفة».

من القصة القصيرة إلى الرواية الجديدة

لم يحمل أي من الآثار التي ذكرنا آنفا ايسم «رواية». وصحيح

أننا لم نعد نرى تلك الروايات الضخمة ذات الألفين أو الثلاثة آلاف صفحة المليئة بالمغامرات الرومانسية التي تجري أحداثها في الزمن القديم إلا أن القصص القصيرة انتقلت من الصفحتين أو الثلاث صفحات في نهاية القرن الخامس عشر إلى المئة والمئتين صفحة في النصف الأول من القرن السابع عشر، فقد صارت تصل الآن إلى الثلاث أو الاربعمائة صفحة أو حتى أكثر. ونجد فيها موضوعات معقدة وشخصيات متعددة وتقنية منتظمة. إن الجانب الرومانسي ما زال مستمرا فيها ولكن بطريقة ملطفة؛ وليس غريبا أن يظهر مصطلح «الرواية الصغيرة» ليدل على هذا النوع من الأعمال. وقد لاحظ موريل في «المكتبة الفرنسية» أن القصص القصيرة الطويلة التي تحكي مغامرات عدة شخصيات معاً تعتبر روايات صغيرة، لقد ظهر نوع جديد مشتملا على مستقبل الرواية الفرنسية لمدة قرن على الأقل. وقد ظهرت نظرية لذلك ابتداء من عام (١٦٨٣ م) للسيد دي بليزير ـــ DE PLAISIR في كتاب بعنوان «أحاسيس حول الرسائل والتاريخ، مع الاهتمام بالأسلوب».

وتحدد نظرية السيد دي بليزير المبنية أساسا على أعمال السيدة لافاييت «الرواية الجديدة ـــ فهو يسميها هكذا ـــ وذلك بربطه هذه الكلمة بكلمة «تاريخ» وبالايجاز (جزء أو جزءان)، وبالمعقولية المادية والأخلاقية، وبإطار معاصر، و«بحركة خفيفة» تسمح بإبراز حدث صغير يستطيع الكاتب أن يجسده بقوة وبطريقة محسوسة: «وكذلك بإدخال الأفكار الذكية والحكم القصيرة؛ وأخيراً بتجرد الكاتب الذي يسميه دي بليزير عدم الاهتمام».

التاريخ والقصة والرواية في القرن الثامن عشر

لم تعد المسألة في القرن الثامن عشر مسألة قصص قصيرة بل مسألة تاريخ، فقد أصبح هذا النوع أهليا بصفة واسعة، وإن كان متأثراً «بالقصص المأساوية» لباندللو ـ BANDELLO وبالطريقة الأسبانية التي ما زالت تحتفظ بملمح من القصة القصيرة الإيطالية وهو التأطير. فهذا النوع يستطيع مثل «الهبتاميرون» ان ينسج خيوطا بين «القصص» المختلفة مثلما هي الحال في المجموعة الجميلة لروبيرشال ـ R. CHALLES التي تحمل عنوان «الشهيرات الفرنسيات ـ ١٧١٣»، وهي إحدى الروائع المنسية في الفن الروائي الفرنسي، وفيها بذور أعمال متنوعة كتلك التي عند بريفو، ولاكلو وبلزاك وستندال، أو التي تكتفي بتقديم أولي لبعض حالات الراوي مثل «قصة فارس دي غريو ودي مانون لوسكانت ـ DES GRIEUX ET DE MANON- LESCANT»، هذه الحالات المتعلقة «بمذكرات رجل ممتاز ومغامراته، ٣١/ ١٧٢٨» أو «قصة ترفير ـ TERVIRE» في الأجزاء الرابع والخامس والسادس من «حياة ماريان» لماريفو ـ MARIVAUX.

نرى من هذه الأمثلة أن التاريخ ليس متنافيا مع الرواية الجديدة لانه يستطيع أن يحتوي على الشخصيات نفسها والاطار المماثل بأسلوب مغاير بعض الشيء؛ بالرغم من أن الراوي يكون عادة ألحد الأبطال وليس هو الروائي نفسه.

أما النوع الروائي الموجز فلم يختف بل يجب البحث عنه تحت اسم «القصة»، كقصص الجنيات، والقصص الشرقية، والقصص الرمزية، والفلسفية التي ازدهرت طوال ذلك القرن؛ ولم نشعر بميلاد نوع موجز إلا مع «القصص الاخلاقية، ١٧٦٣» لمارمونتيل_ MARMONTEL وهي نوع درامي يدمج عدة أعمال تعطي بعضها بعضا قيمة باختلاف النبرات. ثم بدأت قصة ميريمي وموباسان تظهر في الأفق ولكن ذلك يدل على أهمية الثورة الرومانسبية على المستوى الأوروبي حيث كادت المعطيات الجديدة أن تمحو الصورة البدائية لهذا النوع.



٨

الرواية

بقلم: ميشيل زيرافا

MICHEL ZÉRAFFA



ان الرواية في مستوى أول نوع «سردي نثري»، وفي مستوى ثانٍ يكون هذا القصص «حكاية خيالية». وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع «تاريخي» عميق. وأخيرا فان الرواية فن: في أجزائها كما في كلها. وهي تبرز في شكل خطاب موجه ليحدث مفعولا «جماليا» بفضل استعمال بعض «المحسنات».

ان الألفاظ الموجودة بين قوسين في هذا التعريف الثلاثي المستويات ذات تلازم واسع وكل واحد منها يجب أن يؤخذ بكل معانيه: في معناه العام كما في معناه الخاص واستعماله الأوسع في الوقت نفسه.

وهكذا فان مصطلحي «نوع» و «سردي» متمايزان عن بعضهما بعض لكنهما متكاملان لأن الرواية في بداياتها لم تكن إلا نوعاً آخر محددا من قبل (ملحمة، شعر غنائي أو حتى «رواية شفوية») جعل في حالة القص المتتابع. ان الغناء قد أصبح قصة وقصة مكتوبة بلغة سهلة للفهم، لغة غير علمية. وكان على الرواية أن تتكاثر لمدة طويلة «من القرن ١٢

حتى القرن ١٧» على هامش الأنواع ذات الطابع الميثولوجي «الأسطورة أساسا». لقد اختطت الرواية بأخذها عدة عوامل جوهرية من لغة كانت تسقط عالم الإنسان على العالم الإلهي الأزلي بواسطة أبطال. إن التعبير المصور «رواية ــ نهر» يتعلق بتكوين القصة الرومانسية نفسها. ففي الوقت الذي تنتمي فيه الأسطورة والملحمة إلى «نظام» فان الرواية تبرز أولا «كجريان» يأخذ معه اللغة الملحمية الأسطورية ويجزئها، هذه اللغة التي ستغنى بعدها بالأخبار التاريخية، وبحوارات المسرح، وبالمظاهر المتنوعة للكلمة النبيلة أو الشعبية. إن هذا الطابع الغريني للرواية «فالرواية تقع في رافد كل الأنواع» يفسر البطء الذي مرت به الرواية من شكل سردي بسيط ومبهم إلى نوع «أدبي» محدد جيدا وان كان متعدد المظاهر كما يلاحظ بيار غريمال ــ P. GRIMAL فيما يخص الرواية الإغريقية. ونحن نعرف أنه لم يعط أي مكان للفن الروائي منذ أرسطو حتى بوالو ــ BOILEAU بجانب البلاغة والشعر والتراجيديا والملهاة؛ ويبدو أن الرواية كانت تنمو بالمصادفة ضمن الفضاءات المتروكة حرة من طرف الفنون الشعرية الأخرى. وقد مر وقت طويل قبل أن يفهم أن هذا التطور الهامشي و «العازل» هو الذي يعطي الكتابة الروائية أصالتها، وأنها كانت تستمد قوانينها من تلك الحرية الظاهرية: فهي نوع يوجد في وسط الأنواع، وقواعدها هي نفسها تلك التي كانت ترفض الأنواع الأخرى تطبيقها على نفسها. لكن الأهمية التي عرفتها الرواية أكدها بوالو عام ١٦٧٠ في كتابه «حوار أبطال الرواية». وبعد ذلك بسنة يطرح الأب هوي، HUET في «رسالة ــ دراسة حول أصل الروايات،» نظرية أولى للرواية

بمقارنة أشكالها ومدلولاتها وقيمتها الأخلاقية «بالقصائد الملحمية» التي نشأت الرواية عنها. أما القرن الثامن عشر فإنه كثيرا ما يطري على الرواية كنوع أدبي كبير، ويتمثل هذا الإطراء في «مدح ريشارد سون» لديدرو ـــ DIDEROT في منتصف القرن، وفي «فكرة عن الروايات» للماركيز دي ساد ـــ MARQUIS DE SADE وبصورة أوضح، فإن الروايـــة ارتقت إلى مستوى «الأدب الكبير» بسبب «واقعيتها». وعلى هذا الأساس فان هيجل سيدمجها قريبا في «الجمال».

إن السرد الروائي نثري في الواقع، وهذا إذا أخذنا هذه الصفة بمعناها المزدوج: «مكتوبة بالنثر» و «ضد المثالية». وحتى ان كتبت الرواية شعرا فإنها تقرب إلى النثر باستعمال لغة «دارجة»، لغة للتخاطب تستعمل يوميا من بعض الطبقات ذات الامتياز دون أن تكون لغة للجميع: فالظاهرة السردية المسماة «رواية» زرعت على اللغة الرومانية نصف العلمية ونصف الشعبية، وهي لغة وطنية منطوقة ومكتوبة من أولئك الذين يريدون أن يكونوا خالقين لأمة وقادة لها. إن العوامل اللسانية والسياسية والاجتماعية التي حددت ظهور الرواية في الغرب المسيحي لها مثيلاتها في الاسلام واليابان والصين خاصة، فان السرد الروائي هنا أيضا جاء نتيجة ضرورة تخاطبية. إن له طابعا «مفيدا».

إن الرواية نثرية خاصة لكونها تواجه الروح الإنسانية بالمظاهر الأكثر دقة بل الأكثر تفاهة لوجود البشر وهذا على جميع المستويات الاجتماعية والنفسية والأخلاقية. ان خاصية الرواية هي أن تبين مقاومة الوقائع والأشياء للأفكار والمثل. وسيكون لها دور خاصة في مواجهة واقع الرغبة بحقيقة

الحب. إنها «ملحمة بورجوازية حديثة تعبر عن الصراع بين شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية ». إن هذا التعريف الهيجلي يتعلق برواية القرن الثامن عشر الأوروبي ولكن يجوز تطبيقه على تكوّن القصة الروائية نفسها لأنها تعبر عن أحد أهم أهدافها: إدانة الوهم، ولذا فإن «السخرية» من أهم البنيات المهيمنة في أعمال بترون ــ PETRONE ورابليه وسرفنتيس دون أن ننسى الروائيين العرب والصينيين. لقد بدأت الرواية بنزع الأسطورة عن الآلهة والأبطال الذين أعادتهم إلى المستوى الإنساني؛ ثم بنزع الخداع من خلال أعمال بلزاك وكافكا ــ KAFKA وبيكيت ــ BECKETT.

ومع ذلك فان روايات لا تحصى لم يكن لها تلك السلطة النقدية، فمقابل «الأوهام الضائعة» هناك كمية من القصص يمكن أن نسميها إجمالا «الأوهام الممنوحة» تلك التي تمجد «الشعر القلبي» بلا واقعية تامة. لكن هذه الروايات سواء أكانت فروسية أم عاطفية لا تشذ من قاعدة النثرية، لأن الروائي ينظم نفسه بحيث يدخل أحداثا وعواطف خارقة للعادة، بل غير واقعية في ما هو يومي وعادي. إن الروائي غير الواقعي والمثالي يجعل اللامعقول محسوسا: فالملابس والديكور والمناسبات كلها حقيقة إلا «الوضع» الذي يضع فيه أبطاله، فالعالمي فيه متنكر في زي الخاص، واللازمني في الزمني.

وها نحن بصدد المستوى الثاني لتعريفنا: الرواية قصة خيالية خيالا ذا طابع تاريخي عميق. ونحن نريد بهذا الاقتراح أن نطعن في ثلاثة مواقف لا لأنها خاطئة بل لأنها سطحية، أولها أن الرواية «عمل خيالي» وثانيها أن

أساسية في إبداع الفن الروائي. إن كتابة رواية لهوبيان هي بالتاريخية.

تطورها يرتكز على الزمن «زمن الساعات أو الزمن الذاتي» وأخيراً آن الروائي يحكي تاريخا أو لايحكيه. وسنطرح بالعكس أن مفهوم «التاريخ» «المعرفة التاريخية» لكل مظاهر الواقع «الإنساني أولا» تتحكم بطريقة
أساسية في إبداع الفن الروائي. إن كتابة رواية لهوبيان هي بالتاريخية.

إن هدف وجود الرواية هو أن تتناول الإنسان والمجتمعات الانسانية التي تعرف في الوقت نفسه أنها دخلت التاريخ وتفهم أنها تعيش تاريخا، ونلاحظ أن تاريخ البشر مصنوع من طرف البشر أو على الأقل من طرف بعض المجموعات البشرية. وتحتل فكرة التفكير «المسؤولية» حيزا أساسيا في تكوين الرواية. ويجب الملاحظة أن بطل الرواية، على عكس البطل الملحمي أو التراجيدي «لايتهم الآلهة»؛ فقد بين آلان ــ ALAIN «نظام الفنون الجميلة، ١٩٢٠» أن الشخصية الروائية موجودة في الحاضر أي بماض وبمستقبل أرضيين. وبهذه المناسبة يمكن أن نقارب بين معنى التراجيدي والروائي، ففي التراجيديا يريد الإنسان أن تحصل تسوية ذات طابع قانوني «ولنفكر هنا في اوريستي ORESTIE» بين قوة الآلهة وبين نظام المدينة «القوي هو أيضا». لكن الروائي ومنذ نشأته «ولهذا يظهر» يريد أن يعبر أكثر من أن يكون مدى متوسطا بين الإلهي والبشري: فالرواية تؤكد التاريخية ــ الصيرورة بالعلاقة بين العلة والمعلول ــ لكن المظاهر الانسانية وبالدرجة الأولى مظاهر مجموعة اجتماعية «اقطاعية» تؤمن بالتاريخ لأنها تريد أن تقوي وضعيتها وتدعم حقوقها في التعاقب معاً كما في الترقيات المستقبلية. ونلمس استمرار هذه العلاقة الجدلية بين «قانون ما» يجب الدفاع عنه وبين «حركة» يجب الحفاظ عليها في جوهر الروائي حتى

الثلث الأول من القرن العشرين على الأقل. إن «جيهان دي سنتره الصغير ــ PETIT JEHAN DE SANTRÉ» وسانشو بانسا ــ S. PANCA والشخصية البيكاريسك[1] وراسنيناك ــ RASTIGNAC وجوليان سوريل ــ JULIEN SOREL[2] وإما بوفاري (وكذلك شخصيات الرواية الصينية «حلم في سرداق أحمر»)، إنها كلهاتؤمن بـ (أحداث) لأنها تؤمن بالرقي وذلك كمكافأة منطقية لجهودها، ولمعقولية أفكارها، ولإرضاء اتجاهاتها. وهكذا فان الرواية الطبيعية تبرز، كما يبدو، كائنات وضعت على هامش التاريخ، محرومة من المستقبل والارتقاء. وأغلب أبطال الرواية الحديثة «ستافروغين «المسكونون» لدستويفسكي» و«ستيفان دوداليس S. DEDALUS[3]») سترى كم أن التاريخ (بل التاريخية) كاذب.. لكن هذا لا يحرمهم مني ضرورة أن يعيشوا تاريخيا، ويضطلعوا بظرفهم التاريخي و (الاجتماعي). إنهم يعرفون ان انسحابهم من هذا الظرف يعني اختيار الموت، وإذا اختاروا الموت فليس من أجل نفي واقع التاريخ بل لكي «يتهموا» هذا الواقع ويرفضوه. وهكذا فان كونتين كومبسون ــ QUENTIN COMPSON «الضجيج والغضب، لفولكنير» يحطم ساعته قبل أن يقتل نفسه. إن الزمن هو بالفعل «رمز» الوضع التاريخي للإنسان. إن عبارة «رواية الهرب» تشير تماما إلى أثر أدبي متواطىء مع واقع الصيرورة التاريخية المحتم والمكون من تسلسل للعل والمعلولات.

(١) البيكاريسك: كلمة اسبانية تشبه عندنا من المقامات في بعض جوانبه.
بطل «الأحمر والأسود» لستندال
(٢) من أبطال رواية أوليس لجويشد

لكن التاريخ كتابة ولا يوجد تاريخ دون نص تاريخي؛ والرواية معاصرة، أو هي تأتي بعد العروض الأولى وبعد العلاقات الأولى للأحداث المربوطة فيما بينها في الزمن وحسب منطق موضوعي. وعلى الرواية كما قال سارتر، أن تؤرخ الوجود ، فهي معاصرة للقصص التاريخية الأولى أو تسجل خلفها وفي إثرها. وقد أرخ الروائيون الأوائل ما هو فوق ــ إنساني. وكلما تطورت الرواية كلما اتضح طابعها ووظيفتها «الوقائعية». وقد كان الروائيون الأوائل وقائعيين أيضا ثم قدم سرفانتس، وديدرو، وبلزاك، وزولا، وهنري جيمس، وبروست الدليل على أن الكتابة الروائية موازية لطرق كتابة التاريخ المتتالية وبالأخص لفلسفات التاريخ المتتالية.

لكن هذه التوازنية بعد أن ظلت مدة طويلة «انحيازاً» ستأخذ شكل معارضة «جذرية» من قبل أكبر الروائيين المحدثين، فالتاريخ والرواية بالنسبة لبلزاك متحالفان تماما أما بالنسبة الى فولكنير فان الرواية، عكس ذلك، يجب أن تلغي خط الصيرورة التاريخية وعلى كل حال، فان الرواية سواء أكانت حليفة للحتمية التاريخية أم نافية لها، ترتكز على حضور التاريخ الوقائعي الموافق عليه كليا من طرف بلزاك، والمشبوه بعد عند ستندال والمعد غير معقول عند فولكنير. ان الرواية «تتزوج» التاريخ أو «تعانيه». ونقول إذاً إن الرواية تقدم دوما إلى القارىء «معاملة» معينة للواقع التاريخي الذي يظهر بمعاملة معينة للزمن: فالرواية هي الأولى والزمن هو الثاني.

ونرى هذا جيدا إذا أخذنا بالحسبان مصطلح «الروائي»

وبالخصوص في الملهاة الصغيرة «الروائيان، ١٨٩٤» لإدمون روستان — E. ROSTAN، فالبطلان روائيان لأنهما يرفضان الواقع الاجتماعي العاطفي البورجوازي الصغير الذي كان بإمكانه أن يصل بهما إلى الزواج بطرق مسطحة؛ وحينها يخترعان سلسلة من الصعوبات المتاهية التي تنقلهما من مغامرة لأخرى إلى زواج حقيقي مبني على الحب. وبهذه الطريقة يختطان من جديد خريطة «الحنان» ويعيد ان كتابة تاريخ بإحكامه الشديد للعلل والمعلولات، هو أكثر تاريخية من التاريخ الحقيقي (الذي توضع داخله المتاهات). ونصل الى المعاينة نفسها إذا أخذنا مصطلح «الروائي» بمعنى «ما يتعلق بالرواية كمؤلف» في كل عناصرها من الشخصية إلى التأليف. وحتى إذا كان الأثر خياليا فان الروائي يصنع التاريخ أو يعيد صناعته (يكتب شكلا معينا من التاريخية) انطلاقا من معطيات تاريخ معاش كان بالضرورة تسلسليا، ومن هنا كان أيضا «قدريا». إن بلزاك في مقدمة «الكوميديا الإنسانية» وهنري جيمس في «فن الخيال» ومارسيل بروست في نهاية «الزمن الموجود ثانية» قد ظهروا ثلاثتهم ذوي طابع تاريخي أي كانوا باحثين عن حقيقة «الماضي». لكن يوجد بين بلزاك من جهة وبين بروست من جهة ثانية قطيعة يجب تسميتها علومية[1] — «EPISTÉMOLOGIQUE» لأنها تخص قيمة المناهج لمعرفة الحقيقي والواقعي، فبلزاك يدرك التاريخ كسلسلة من الأحداث الموضوعية ملموسة بموضوعية أيضا، وهذه الأحداث مرتبطة ببعضها ببعض بقوانين «خارجة»

(١) متعلقة ببحث العلوم.

عن «الوعي الفردي» لأنه خاضع لها . وكل ما يستطيع أن يفعله الفرد هو أن يعي الحتمية الاجتماعية الاقتصادية ويستغلها لصالحه . وبالمقابل فان المؤرخ بالنسبة لجيمس وبروست سيكون مؤرخا بفضل مسعى تفسيري مبني على أن الأحداث الاجتماعية وأحداث الوعي تنتمي إلى لائحتين ونظامين متغايرين؛ وتبقى الأحداث كما هي : حقيقة حتمية ، لكن إدراك هذا الواقع وتمثله وترجمته يتبع الوعي الذي «ينقيه» دون أن يشوهه مع ذلك . ومنذئذ فان التاريخ «البلزاكي» سينكسر من طرف وعي ممتاز ، وهذا الانكسار سيحدد «أحكام» القصة الروائية . وهكذا فان ما كان في أثر فولكنير «كما في فيلم (CITIZEN KANE) لارسون ويلس ــ ORSONWELLES» موضوعاً «قبل» قد وضع «بعد» في النص تنفيذاً لقانون المنفعة الذي يسلسل الأحداث حسب القيم التي تهم الشخصية أو «الافتتان» الذي يستحوذ عليها ، أما عند بلزاك وديكنس وزولا فإن الحقيقة التاريخية تكاد لا توضع دائما إلا إلى جانب الحتمية بينما تكمن الحقيقة (وهي ليست أقل تاريخية) في «البحث عن الزمن المفقود» أو في «أوليس» في المواجهة بين زمن الأحداث وحيز الوعي الإنساني .

وهنا يجب الملاحظة إلى الاستخفاف الذي أشير به غالبا إلى فولكنير أو ألان روب ــ غرييه على أنهما «شوّشا» و «فكّكا» الزمن والوقائعية . إن زعما كهذا يعني من جهة أنه لايوجد إلا معرفة تاريخية واحدة (تلك التي طورتها الوضعية حقا) ومن جهة ثانية أن البشر موجودون في تاريخية وحيدة واحدة . ولكن اذا كان التاريخ علماً فانه أيضا هو الايديولوجيات التي يحدثها . وأنّى يوم تساءل فيه الكتاب : من يستفيد

من التاريخ؟ إن الرواية المعاصرة تملك أقوى أصالتها في أنها تعترض على الإدراك الإيديولوجي للتاريخ الذي يتطابق بالفعل مع أفكار الطبقات الحاكمة ومع «منطقها»، فمسيرة التاريخ يجب أن تكون متجانسة (خطية) لأنها تتجه (يجب أن تتجه) نحو حق الملكية وتراكم الفائدة. إن هذا التاريخ هو الذي يعلن عنه جويس وفولكنير: فهما يريانه كشيء حين يجعل منه بلزاك موضوعاً، الموضوع المفضل للقدر الإنساني، مع أن جويس أو فولكنير أو هرمان بوش ـــ H. BOCH ليسوا لا ماركسيين ولا ثوريين، فالتاريخ الذي يطعنون فيه (ومن هنا الطابع اللاوقائعي لآثارهم) هو التاريخ ـــ التقدم، التاريخ «المادي» الذي تتحكم فيه فكرة «الملكية» والذي يتابع مسيرته باسم «القيم الخاطئة»، قيم الواجهة. وقد كان لفلوبير وخاصة هنري جيمس وعي أكيد بهذا وأيضا زولا حين يعارض التاريخ البيولوجي بالتاريخ الوقائعي. إن هذا التاريخ «الطبيعي ـــ العادي» أحدث منذ نهاية القرن «١٩» وحتى يومنا هذا أعمالا أكاديمية وشكلية غنية بالكلشيهات الفوتوغرافية التي تؤمن فرجينيا وولف (V. WOOLF) بضرورة إلغائها من الرواية. إن روائية القرن العشرين تهدم فعلا التاريخ الخطي كما هدمت التكعيبية بعد الانطباعية الحيز الصوري المبني على التمثيل المنظوري للبشر والأشياء.

ولنؤكد مع ذلك أن التاريخ الموضوعي، الخطي الحتمي في تسلسله ما زال هو مصدر الرواية؛ وبعد أن كان وضع الانسان التاريخي موضوعاً يسمع (عند فلوبير وهنري جيمس) فقد أصبح شيئا يعالج. ولكن من المهم أن نلاحظ أن القارىء يجد هذا الوضع بطريقة لاتقهر في الرواية

الاكثر تكعيبية أو بلبلة (لقد حدث في العشرنيات أن سميت روايات جويس و وولف بهذا الاسم) وليس ذلك لأن العوامل المتقاربة تتتابع أمام بصر القارىء ولكن أيضا لأنه يحضر في ذهنه مفهوم لتاريخ زمني محض. ويتساءل القارىء بوعي أو لا وعي عما هو (DIEGESE) تسلسل الرواية؟ إن فكرة التسلسل هذه كما شرحها إيتيان سوريو ـــ E. SOURIAU تشير إلى التسلسل الوقائعي الصارم للأحداث في كل حيز (روائي، مسرحي، سينمائي). ولمدة طويلة لم يكن القارىء يجدد النظام التسلسلي للأحداث المروية أو يكتشفها من جديد وحين كان الكاتب يسلسل النظام التتابعي للوقائع كان يشبه قارئه مثل هوجو الذي ذكر في «البؤساء» أن «الرجوع إلى الوراء حق من حقوق الروائي». ولكن حين يتصل الأمر برواية لفولكنير او روب ـــ غرييه يجب أن نبذل جهدا حتى نتمثل «الوقائعية». وفعلا كان من أهداف الروائي أن يجعلنا نحس بالفارق بين الصيرورة وبين انعكاسها في موضوع بفضل «التركيبات» الكتابية؛ ولهذا ألصقنا مصطلحي «الخيالي» و «الخيال» بمصطلحي «التاريخي» و «التاريخ»، فكلمة «خيال» التي تعني «الرواية» غالبا في اللغة الانجليزية تحدد الطابع البنائي للتخيل: فهي تصهر تاريخية روائية. لكن هذا العمل يرتكز على فكرة التاريخ ويتمثل في بناء يمكن أن نقرأ فيه مهما كانت فوضاه ما الذي حدث لكائنات وأشياء وأفكار وخاصة (في أيامنا هذه) لقاص وهو يكتب خيالا.

وينتج (المستوى الثالث والأخير لتحديدنا) أن وضع الخيال هو وضع فني، فالرواية خطاب لاننا يجب أن نكّونها حسب إدراك شامل

وبتقنيات خاصة. والنص الروائي يبدأ، وينمو، وينتهي: يجب أن يكون له مدخل ونهاية. إن التكوين البلزاكي على الصورة التي يقدمها مجتمع وفئاته، والقصة البلزاكية تنحرف عن مفهوم الحتمية القوي جدا مع ذلك في بداية القرن التاسع عشر وفي جميع الحالات (وهي لاتحصى) يجب أن يكون للفصاحة الروائية ميدان أساسي وبؤرة تتشكل انطلاقاً منها. ولنأخذ مثالا على ذلك «العلاقات الخطرة» لشودرلوس دي لاكوس «CHODERLOS DE LACLOS» إذ الأثر الأدبي يرتكز على ميدان اجتماعي محدد، فان تبادل الرسائل هو شكلها التكويني وبؤرتها الأساسية شخصيتان تقومان باللعب. وسوف يستعمل ميشيل بوتور رحلة بالقطار كشكل للتكوين «التحوير». وهذا الشكل يتخذ له بؤرة ــ سردية في الضمير المبهم: أنت (أنتم). والأدب البوليسي في مجموعه (الجوهر ذاته في القصة البوليسية) سيؤدي دور الميدان القصصي الأساسي بالنسبة لروب ــ غرييه. لكننا نصل هنا إلى سؤال جوهري: ما هي العلاقات الموجودة بين الوقائع الاجتماعية والثقافية التي ترتكز عليها الرواية من جهة وبين محسنات الكتابة التي اختارها الكاتب واستعملها من جهة ثانية بحيث تحدث عند القارىء حكما يعتمد على مبدأ. لا مبدأ واقعي بل مبدأ جمالي دون أن يكسف المبدأ الأول المبدأ الثاني؟

إن طرح هذا السؤال يقتضي أن نتساءل ما إذا كان من الأحسن لكي ندرس الرواية أن نكون أولا علماء اجتماع أو مؤرخين أو علماء نفس أو اقتصاديين كذلك ثم علماء جمال أو بالعكس نرتبط بتعيين مؤلفات مكتوبة حسب نظام معين ونبحث بعد ذلك من خلال هذه النصوص عن

المحتويات المنتمية لمختلف العلوم الإنسانية. وكما يشهد تعريفنا للرواية فقد اخترنا طريق الاقتراب الثاني الذي يرتكز على فكرة أن الرواية بالرغم من أشكالها التي لاتحصى، تظهر في شكل كتاب (حتى اليوم على الأقل) قاعدته العريضة هي ظاهرة للسرد التاريخي الخيالي الذي يتحرك ويختلف إلى مالا نهاية فيعطي بذلك مجموعات أو تسلسلات من البنيات الفنية أي المجموعات التي ترتبط عناصرها فيما بينها لتشكل كلا متجانسا.

إن هذا المفهوم للرواية «ككل نصي» مترابط بروابط معقدة على غرار مظهر من مجتمع وثقافة هو مفهوم جديد نسبيا؛ ففي القرن العشرين فقط استطاع مختصون في المشكلات الأدبية مثل رونيه ويلك R. WELLEK واوستين وارن A. WARREN «نظرية الأدب، ١٩٤٩» أن يكتبوا أن الشخصية الروائية «ليست سوى ما تقوله، أو ما يكتب عنها في الأثر». لقد امتد الإصرار مدة طويلة على تصنيف الروايات حسب «الموضوعات» أو حسب «محتوياتها» أو حسب «واقعيتها» أو أيضا باعتبار «أخلاقها». من دون شك أن هناك أنماطا من الرواية مبنية على الظواهر الثقافية الاجتماعية الكبرى أو الاجتماعية العاطفية. ونرى ذلك في الأمثلة الكبرى للقصص الفرنسي وفي الصين وفي الإسلام وهي التي علمنت وعممت الملحمة والقصيدة محققة ما كان ينتظره هوجو من الدراما الرومانسية أي مواجهة المقدس بالدنيوي والجد بالهزل والعواطف النبيلة بالرغبات الحقيقية. ولا بد أيضا من إيجاد مكان للروايات البيكاريسك والتاريخية والبوليسية والتربوية لأنها بنيات قصصية تترجم الخطط الاجتماعية الثقافية الواضحة جدا لكن الحديث عن الروايات النفسية والذاتية والواقعية

والعاطفية والتغريبية والريفية والجهوية لايقود إلا إلى اللبس فبلزاك ليس أقل نفسيا من بروست الذي هو أيضا اجتماعي كبلزاك، وكذلك «حلم في سرداق أحمر» و «اليوميات الحميمة الروائية» الأولى في اليابان دقيقة وواقعية مثل «العلاقات الخطرة».

أما بيار لوتي. P. LOTI فعلم النفس هو الذي يميز قصصه وليس «الغرابة». وقد أشار كل من موباسان في مقدمة «بيار وجان ـــ PIERRE ET JEAN »وهنري جيمس في «فن الخيال» أن موضوع الرواية لا يهم كثيراً ما دام هذا الموضوع دوما مفروضا على الكاتب من المجتمع أو المنطقة الثقافية، فالأهمية تكمن في الكتابة وتكوين الأثر. وقد اعتبر آبيل شوفالي ABEL CHEVALEY عام ١٩٢٨ أن الرواية «قصة نثرية ذات امتداد معين ».إن هذا التعريف الناتج عن ارتقاء الفنون غير التصويرية لم يكن مميزا لكن كان له الفضل في طرح المشكلة على مستواها الحقيقي: أي مستوى النص. إن الخصومة التي وقعت خاصة في فرنسا في نهاية القرن السابع عشر واستمرت حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر مهمة جدا وكان من نتائجها الاعتراف بالرواية كنوع خاص، وكانت هذه الخصومة أساسا على القيمة الأخلاقية للفن الروائي. وإذا استندنا على مدخل دانيا مورنيه ـــ D. MORNET لـ «هيلويزا الجديدة؟ ١٩٢٥» فقد كان الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كانت الأسطورة والخيال (بنقلهما القارىء إلى عوالم مثالية) أنجع أخلاقية من الرواية التي تظهر الواقع بكل «عيوبه». وقد أشار هوية ـــ HUET بتعريفه القصة الروائية «كقصة مغامرات موهمة مكتوبة نثراً بفنية للمتعة وتعليم القارىء» إلى الغموض الأخلاقي للفن

الروائي: متعة ولكن تربية. وقد كسب انتصار الواقعية الفضيلة شيئاً فشيئاً في هذه الخصومة التي امتدت من ١٦٩٠ م إلى ١٧٦٠ م. فقد أتهموا المدافعين عن «الأسطورة» برمي القارىء في معين كل اللا أخلاقيات أي في الحلم والوهم. وقد رأى الأب دوبيناك ــ DÁUBIGNAC في «أوضاع أكاديمية حول الإلياذة، ١٧١٥ م» خطراً يمثله أبطال الرواية الكاملون إلى درجة عدم «محاكاتهم». أما الأب بريفو ــ PRÉVOST فقد كان يساند أن الخلق الوحيد المقبول يأتي من التجربة، لأن المثل السيء هو أحسن الأمثلة، وذلك لتبرير محتوى «مذكرات رجل موهوب ومغامراته، ١٧٢٨ م» غير أن الرواية الواقعية حملت ظلم النظام الاجتماعي مسؤولية بعض الأخطاء، فكل وصف هو حقيقي للواقع وأخلاقي، وهذا هو معنى آنتصار الاتجاهات الواقعية (ديدرو ــ ماريفو ــ بريفو) المتمثلة في نشر «جولي أو هيوليز الجديدة ــ ١٧٦١ م». وبالفعل فإن رواية روسو الترسلية تتناول عواطف حقيقية وحديثة في عالم تاريخي حقيقي. لكن هذا الحقيقي والواقعي اللذين عبر عنهما سانت ــ برو (S. PREUX) وجولي (JULIE) يعودان إلى إيديولوجية. لقد مجد روسو «إنسانية الأنوار» ولخصها ومفادها أن الطبيعة والمجتمع والتاريخ تتقدم معاً باتجاه الخير والسعادة وذلك بتبيينه كيف أن رغبة فرد تصطدم بنظام اجتماعي متدرج وكيف أن سانت ــ برو يصعد حبه في مجتمع عامل تسود فيه روح القانون. وهكذا فان «هيلويز الجديدة» تمثل «رؤية للعالم» وتشرحها كما فعل ذلك دون كيخوتهْ وكما سيفعله «الحرب والسلام». إن روايات كهذه لا تدل فقط بمحتواها

المسهب والمعقد على أشكال نظام اجتماعي بل هي تترجم النواهي الخلقية وتشكلها، والمثل التي تتصف بها المستويات العليا من هذا النظام. إن «هيلويز الجديدة» تعبر عن رؤية واحدة للعالم لكن «دون كيخوته» تعبر عن رؤيتين متعارضتين: احداهما بطولية (تنطوي على مفارقة تاريخية والثانية بورجوازية (حالية). وقد أظهر تولستوي أيضا صراعا بين وجهتي نظر للعالم في «الحرب والسلام». وقد كتب جورج لوكاتش في هذا المضمار في «نظرية الرواية، ١٩٢٠» ان رؤى العالم التي تترجمها الرواية تمثل واحداً من أهم بنياتها الأساسية، فكل تحليل بنيوي هو تحليل دلالي: فهو يسعى إلى الكشف عن علاقات ضرورية بين الأشكال والمعاني. وهناك شكل دلالي كبير حير لوكاتش فقد تساءل كيف تعني القصة الروائية (وهي محرفة عن الملحمة) تفكير مجتمع. غير أن بنيوية لوكاتش اجتماعية تاريخية وفلسفية مثل كل شيء، و «الشكل» الذي اعتبره لوكاتش هو أساسا شكل الشخصية الذي يكشف للقارىء «معنى» مجتمع. وبالعكس فإن المناهج البنيوية المختلفة المطبقة اليوم على الأدب (وخاصة على الوقائع القصصية) تضع الأدب على مستوى اللغة سواء في المعنى المحدد للمصطلح (وهي تستلهم مفاهيم ومناهج اللسانيات البنيوية) أم في معناه الواسع وذلك حين يدرس المحلل كيف «تتكلم» الوقائع الاجتماعية والنفسية والثقافية من خلال نسيج أدبي.

إن اعتبار الرواية شيئا نصيا لا يقتضي فقط أن نبين أن هذا المؤلف يمثل شكلا معينا، أو ملمحاً للغة، بل إنه أيضا يلقي النور على الطريقة التي صنعت بها الرواية ونسجت: مثلا ما الدور الذي يلعبه الراوي؟ أو ما

هي الأشياء المستمرة التي تتحكم في تنظيم القصة؟ أو كيف بنيت الرواية؟ كما فعل ليفي ــ ستروس، وأخيراً عزل مختلف المكونات «الجوهر» التي تتعانق بين دفتيه حين يعبر عنها..

وهكذا فإن الفرق بين الذي تضعه اللسانيات البنيوية بين «خطة التعبير» و«خطة المحتوى» سيكون ناجعا بالخصوص لدراسة الرواية، هذا المؤلف المعقد الذي تتعدد محتوياته الاجتماعية والنفسية والثقافية، (وهي تحتل عدة مستويات) والتي تتعدد طرق تعبيرها حتى في الأثر الواحد.

وبالاعتماد على هذه المناهج البنوية نقترب من مسألة الانتقال من القصص الأسطوري إلى القصص الروائي. وسنحاول بعد ذلك أن نحيط بمشكلة المحتويات الثقافية في الرواية وسنرى أخيراً «خطة التعبير» أي الرواية كأثر جمالي.

وتعترض هذا المسعى صعوبة بالغة، فحين نتناول المظاهر الدلالية في الرواية خاصة (العلاقات بين الأشكال والمعاني) ويبدو بالخصوص أننا لا نعير أي اهتمام للشخصية. لكن وكما يعرف الجميع، فان وجود الشخصية ذاته وقيمتها كقطب للرواية قد أعيد النظر فيها من طرف أكبر الكتاب الحديثين وهذا من زمن بعيد. وقد كان ممكنا حتى بداية القرن العشرين أن تستقطب الشخصية الدراسة حول الرواية لكن هذه الوجهة لم تعد ملحة حين يهم الأمر رواية بروست (تحويل مانهاتن ــ MANHATTAN TRANSFERT) وربما بطريقة أكثر رواية «اوليس ــ ULYSSE» فمن الأحسن بدل أن ندرس الشخصية في حد ذاتها (شخص أو فرد) أن ننظر إليها بمصطلحات علم الدلالة: فالشخصية عنصر شكلي (وتقني) للغة

الروائية كما هي الحال مع الوصف والقص والحوار. وأخيرا فإن لمسعانا المبني على النتائج التي توصلت إليها مختلف العلوم الإنسانية(علم اجتماع، علم النفس، علم النصوص) الفضل في تقديم الرواية كواقع ثقافي (إذاً انساني).

من الأسطورة إلى الرواية

مجتمع «متعاط للتاريخ»

إن كلود ليفي ـــ ستروس يطبق طريقة بنوية على عدد لا يحصى من القصص الأسطورية الهندية (أمريكا الجنوبية ثم الشمالية) وذلك في المجلدات الأربعة «للأساطير» (النيء والمطبوخ، من العسل إلى الرماد) أصل عادات الأكل، الرجل العادي ١٩٦٤ ـــ ١٩٧١)، وسنوضح الخطوط الأساسية لهذا المنهج:

ان قصة أسطورية إذا أخذت معزولة ليست شيئا سوى ما تبدو عليه أي قصة تحتوي على مغامرات سحرية (وتحولية أيضا تتقاطع فيها عناصر متعددة للحياة المسماة «بدائية» كالنباتات والحيوانات والصيد والقنص والأعمال والعلاقات العائلية والقبلية. لكن إذا قارنا بعض هذه القصص بغيرها فإننا نلاحظ أنها تتكامل بقوة، وأن هذه القوانين التي تتحكم في تحولات القصص الأسطورية هي نفسها التي تتحكم في التنظيم الاجتماعي لشعب ما. وبعبارة أدق، فان هذه القصص الأسطورية

بتقسيماتها الخلوية وتشعباتها المنتظمة تعني وتمثل هذه القوانين المنظمة، وفي مستوى أعلى تعبر عن الكون (علاقات الإنسان بالفوق ـ إنساني، وعلاقة الطبيعة بما وراء الطبيعة) وهذا كما يتمثله «منطق» فكر ليس «متوحشا» إلا في الظاهر («الفكر المتوحش» لليفي ـ ستروس، ١٩٦٢).

وهكذا فإن ليفي ـ ستروس يحدد مخططا متجانسا جدا (إذ لم يترك شيئا للمصادفة) لفكر ونظام أسطوريين؛ إلا أن عالم الأجناس يعتقد بمقارنته لفئتين من الأساطير الهندية أنه سيكتشف حتى في شكل قصص الفئة الثانية أصل القصص الروائي وبذوره. إن قصص الفئة الأولى تتعلق بأصل الكواكب والنجوم ولهذا فهي تتعلق بمدد ذات مدى طويل مثل السنين والفصول، بينما تتعلق قصص الفئة الثانية بالشمس والقمر أي بمدد قصيرة مثل تعاقب الليل والنهار لكن هاتين الفئتين تختلفان جدا في «شكلهما» أي في معناهما، فـلأساطير «المدد الطويلة» موضوعات قليلة وتكوينها متجانس بينما تشهد أساطير «المدد القصيرة» على حرية كبيرة في التخيل وهي منظمة بطريقة عشوائية. ويستنتج ليفي ـ ستروس من هذا أن الأساطير المتعلقة بالمدد الطويلة والموسومة بالتنوع (سنة أو فصل، ولها مظاهر متعددة ومتغيرة) توجد إلى جانب «الصرامة» بينما تتسبب القصص المتعلقة بالمدد القصيرة الموسومة برتابة الليلي والنهاري في «الوفرة».

إن أساطير الفئة الثانية كانت بعد روائية، فلكي يقطع الراوي رتابة «الليالي» كان عليه أن يخترع فصولا جديدة دون توقف وأن يحمل

الأسطورة الأساسية إلى مالا نهاية، ومن ثم يشوق مستمعيه كما فعل ذلك مؤلفو الروايات المسلسلة في القرن التاسع عشر.

إن الفروق الشكلية والدلالية التي لاحظها ليفي ــ ستروس تشير إلى إدراكين متعارضين لعلاقة الإنسان بالعالم، ويمكن أن نقول: «ميتافيزيقاتين اجتماعيتين.» لقد خضع الهنود لتعاقب الليل والنهار وذلك بتعاطيهم القصص المتمرد والمتكاثر، وبذلك يفقدون رؤية النظام الأسطوري، والكون المنسجم، والحياة الاجتماعية المنظمة حقا. وبالطريقة نفسها فإن المسلسل الذي يعمل بإثارة العقد (حتى يعاقب الأشرار ويجازي الخيرين) هو المثال النموذجي لمجتمع «يتعاطى التاريخ» (أصل عادات الأكل، ص: ١٠٦) أي مجتمع تتحكم فيه فكرة «التقدم» وتسيره الايقاعات المرتجة للعصر الصناعي.

إن الرواية الغربية لاتجهل الأساطير ولا «النظام المنطقي ــ الطبيعي» الذي تعبر عنه الأساطير: فالرواية مكونة من أساطير متقهقرة لأن الرواية تجر في مسارها «التاريخي» «أشلاء من الأساطير يريد الروائي بفضلها أن يعيد نظاماً قد اختفى»: الوفاق بين البشر، العلاقات المتجانسة بين الإنسان (الاجتماعي) والما وراء. ولا يمكن أن نستسلم للتاريخ (أي تقبل المدد القصيرة) ونعطي معنى متجانسا للوجود في الوقت نفسه. وهذه هي مأساة الروائي والأخلاق الحقيقية للرواية لأن مثال المسلسل بالنسبة إلى ليفي ــ ستروس ليس إلا حالة من حالات حدود القدر العام للرواية في المجتمعات الحديثة. ويلاحظ ليفي ــ ستروس بالفعل أن الرواية من خلال حياتها تتعب في البحث عن بنيات، فبعد أن سقطت

في «العقدة» فإنها فقدت العقدة نفسها وما زالت هكذا علامة على وجود إنساني يتناقص تجانسه يوما بعد يوم ويبدو يوما بعد آخر وكأنه لا معنى له. ويمكن أن نقول إن ليفي ــ ستروس يعامل الرواية كما عامل روسو المسرح من قبل في «رسالة إلى دالمبير DALEMBERT» : فالروائي يعني أساساً استحالة «عقد اجتماعي» حقيقى.

إن مؤلف «الأساطير» يسهم بقوة في الإحاطة بشكل تكون الرواية أو على الأقل تشكلها، وذلك بالمنطق الذي عرض به تقهقر الأسطورة، لكن قبل أن نرى المظاهر التاريخية والأدبية والاجتماعية لأصل القصص (وهي مظاهر مختلفة حسب مناطق الحضارة والثقافة) لا بد أن نوازن بين رأي ليفي ــ ستروس وأطروحات جورج لوكاتش باعتبار أن كلا منهما يتعلق بالمعنى الأساسي والشمولي للروائي انطلاقا من الأسطوري، وبالنظر إلى حضارة أصبحت منذ العصر الوسيط وحتى يومنا هذا «تاريخية» و«اقتصادية» شيئا فشيئا.

إن النظام الإغريقي ــ كما يلاحظ جورج لوكاتش في «نظرية الرواية» يمثل طفولة الانسانية المشرقة والعائلة فالملحمة الإغريقية ــ وبالرغم من عنفها ــ تمجد بطلا منسجما وثابتا دون أن يكون كاملا؛ والبطل (وهو في هذا يختلف كليا عن الشخصية الروائية) لا يتغير فهو يبقى بثبات في مستوى مثالي واحد.

وبالإضافة إلى ذلك، فان الآثار اليونانية كانت تملك في مجموعها انسجاما جماليا ذا علاقة شديدة بالانسجام الأخلاقي والمدني والديني للمجتمع الإغريقي. إن الانسانية الهيلينية في مظاهرها العليا تقدم صورة

عن كل متجانس جعله الإنسان الحديث ابتداء من القرن السادس عشر جنة مفقودة عليه إذاً أن يجدها. إن هذه الرغبة في الإيجاد (إيجاد الجنة المفقودة) ستكون، كما قال لوكاتش جوهرية في الرواية. ولكن هذا سيكون أيضا تناقضا لأن بطل الرواية يرغب في إيجاد الانسجام في المجتمع الذي هو عضو فيه. وقد وجد البطل الروائي نفسه محصورا في هذا النزاع الذي يريد أن يحله ولو بموته، ولذا فسيكون إشكاليا والتناقضات التي هو مكانها المثالي تستعر باستمرار كلما أصبحت مجتمعات الغرب يتحكم فيها اقتصاد السوق وسلطة الربح المتزايد.

وبالفعل فان لوكاتش ظل بعمق عالم اجتماع ومؤرخا فهو لا يضع دون كيخوته وجوليان سوريل وأنا كارنين في ناحية واحدة. ان لشخصية سرفنتيس ــ وهي المسحورة بصورة بطولية للإنسان (وهي معارضة لسانشو بانسا كما يعارض القديم الجديد) ــ وعيا ضيقا بعالم حديث بعد: بعالم الرحلات الكبيرة والمبادلات التجارية الواسع والمعقد. وبالعكس فإن وعي شخصيات تولستوي وستندال سيكون أكبر بالنسبة إلى مجتمع تهتم طبقاته العليا بملك الأموال والحصول على سلطات مادية، لكن سواء أكان الأمر يخص دون كيخوته أم آنا كارنين لا «تستسلم» الشخصية لا «للتاريخ» ولا «للاقتصاد»، بل تحل تناقضاتها الشخصية الروائية بالموت أو بالانمحاء.

وإذاً فان لوكاتش وليفي ــ ستروس يلقيان نظرة متشابهة على قدر الشخصيات الروائية فهما يريان أن التناقض الأساسي للرواية هو: إبراز «أفراد تاريخيين» يحاولون مع ذلك أن يلحقوا بحقيقة غير تاريخية وهما بالمثل

يجعلان المجتمع والحضارة مسؤولين عن تقهقر كل نظام إنساني صحيح. وقد كتب ليفي ــ ستروس أن «بطل الرواية يجب أن ينتهي بالضرورة نهاية سيئة ». وربما كان لوكاتش يميل أيضا إلى هذا الحكم لكن من المؤكد أنه كان يرفض أن تنتهي الرواية حتميا «نهاية سيئة» كما كتب ليفي ستروس في «أصل عادات الأكل»، لأن الرواية عند لوكاتش لا تعجز دوماً عن إعادة بناء الكلية الأسطورية المفقودة: فقد استطاع تولستوي ودستويفسكي خلق أشكال متجددة للملاحم الكبرى؛ لأن لوكاتش يؤمن بالمعنى (الماركسي) للتاريخ، فبطل الرواية، بالرغم من إخفاقه، يبين للناس إمكانية إعادة التجانس الذي ميز العهد الإغريقي. وتتضح «نهاية للتاريخ» في أثر مثل «الحرب والسلام». ولذا قابل لوكاتش في أحد كتبه الأخيرة «الدلالة الحاضرة للواقعية النقدية» بين توماس مان وكافكا فروائي «الجبل المسحور» و «الدكتور فاوست» قد عرف كيف يكثف تناقضات طبقة وتمثيل فرد في كليته (بمظاهره البطولية والأسطورية) وهو بذلك يظهر العملية الجدلية للتاريخ والتي لا تتقدم إلا بالنزاعات: أما كافكا فبالعكس قد إختار الحل المجرد للعبث الذي سيجلس في «رفاهه» صومويل بيكيت كما يقول لوكاتش. إن تحليل ليفي ــ ستروس أكثر إلحاحا فيما يخص تكون القصة الروائية من تحليل لوكاتش لأن مؤلف «الأساطير» يلقي النور على ظاهرة حاسمة: تحويل الترتيب الأسطوري (بالتقهقر) إلى خطوط قصصية مجزأة وزمنية لكن نظرية لوكاتش أكثر موضوعية فيما يخص الروايات الغربية الكبيرة في القرن التاسع عشر والتي كان دون كيخوته مثالها، وقد رأى الفيلسوف الماركسي أن الرواية إذا كانت تسعى إلى تهديم

الأسطورة فإنما هي تتهيكل انطلاقا من أشكال سوسيو ــ إيديولوجية. ويحدد ليفي ــ ستروس عندما يرى الرواية محكوما عليها «بالمدد القصيرة» وأنها تجر في طريقها «أشلاء متناثرة» من النظام الأسطوري، يحدد بدقة الوضع الأصيل للروائي. ونرى في فرنسا في القرن الثاني عشر فعلا قطيعة في الكون الاسطوري، فستكون رواية بروت (BRUT) ورواية الكسندر ورواية اينياس ENEAS ورواية ثيبس (طيبة) THÉBES ورواية طروادة «هي الأباء الخمسة للرواية الحديثة (روبير ماريشال (R. MARICHAL) لأن مؤلفيها يبرزون أبطالاً «محدثين» ويحاولون سرد نصوص ملحمية مقطوعة نوعا ما. إن الرواية ــ وقد كتبت باللغة الفرنسية التي أصبحت لغة اجتماعية ــ تكيف محتويات الأسطورة (وبعض أشكالها) مع أقوال وأفعال أناس من الحاشية الملكية أو من رجال الدين أو من النبلاء هم في حاجة إلى أدب خاص بهم يعبر ويؤكد وضعهم السياسي والاجتماعي، فالملك نفسه (هنري الثالث بلانتا جونيه ــ (PLANTAGENET) كان راضيا حين رأى رواية إينياس ورواية طروادة تقدمانه تاريخيا كحفيد لاينيه (ENEE) الذي أصبح من وقتها الجد المشترك للفرنسيين والنورمان والبروتون، وهكذا فالرواية بإعطائها لأبطال مستخرجين من الملحمة مظاهر أفراد معاصرين (السلوك ــ الإحساس ــ اللغة) فقد أصبحت في الوقت نفسه مفارقة تاريخية ووقائعية، فهي تكيف بطلا منتهيا مع المسار الحالي للتاريخ. ومن هذا التكييف (وهو ظاهرة أساسية) ستفرق الخطوط الأساسية للروائي والتي لا تخص روايات المنطقة الغربية وحدها.

لقد عرض دوميزيل ــ DUMEZIL في مؤلفه «من الأسطورة إلى

الرواية، ١٩٧٠» كيف تغير معنى قصيد ملحمي أسطوري اسكنديناڤي كبير حين نقل في شكل نثري (LASAGA DE HADINGUES) فلا يكون هناك ملحمة بل رواية حين «يصبح السرد غاية في ذاته»، وبهذا يلتحق دوميزيل بليفي ــ ستروس، ولكن يجب الملاحظة أن هذه القصة «في ذاتها» لم تؤلف بالمصادفة لأنها مقسمة إلى حلقات. أما في الأدب الصيني، في العهد المغولي (١٢٨٠ ــ ١٣٦٨) فإن الانتقال من الرواية الشفوية الى الرواية المكتوبة تم على «فترات» أو «مرات» إنها طريقة «البقية تأتي غداً» الخاصة بعدة أشكال في المسلسلات والتي استعملها سرفانتس داخل دون كيخوته. وكذلك الحال بالنسبة إلى الروايات العربية (بغداد في القرن العاشر) إذ ستكون خاصة روايات ذات فصول أو حلقات نثرية وربما مغامراتية اذا جاز هذا الاستعمال) تتبع لما يمكن أن نسميه فصاحة القاص.

ومن جهة ثانية فان للرواية جوهرا تاريخيا بل تاريخيا اجتماعيا، «فرواية المملكات الثلاث» تذكر المعارك التي خاضها «الفرسان» الصينيون من القرن الثالث (من أجل اعتلاء أسرة هان ــ HAN)، ولكن يجعل المعارك معاصرة، فخاصية الرواية التاريخية هي أن تستخلص درساً حاضرا من الأحداث الماضية (حقيقة أم أسطورية). وإذا سلمنا أن تكون الرواية تفترض تقهقر الأسطورة أو الملحمة أو القصيدة الغنائية (أو على الأقل علمنتها وتحديثها) فلن يهم كثيراً أن نعتبر أعمال (كريتيان دي تروا ــ CHRETIEN DE TROIE) روايات أولا. والمهم أن الشاعر الراوي للانسلو ــ LANCELOT قد حاول إعادة مثالية الحب اللطيف إلى

مستوى «علم النفس» و «الرغبة»، وأنه قدم نبالة من الدرجة الثانية تغار من الإقطاعيين لكنها تعارض البورجوازية التجارية.

إن الفكر الروائي لمحو الأسطورة ونزع الخداع قد وسم «الساتيريكون ــ SATIRICON» و«دافينس ــ DAPHINS» و «كلويه ــ CHLOÉ»أو «الرحلة إلى الغرب» الشهيرة (في نهاية أسرة مينغ ــ MING) حوالي ١٦٤٠ وهي تبرز فردا كبيرا ساحراً ذا ذكاء محتال.

إن تكون الرواية وهي المتعددة في مظاهرها يؤكد على الأقل اقتراح (لوسيان ــ LUXUN) التالي في كتابه «تاريخ الرواية الصينية» ان الروائي يكتب الخيال بوعي. وهذا يعني أن الواقعية الروائية ــ خاصة في بداياتها تستند (ولكن بطريقة سلبية) على عوالم خيالية أو مثالية.

ويذكر ليفي ــ ستروس أن الأساطير ليس لها مؤلفون وإن كان لا بد أن يكون لها في الأصل مؤلفون، وهم «الرواة»: وفي أغلب الأحيان تعرف هذه الأساطير عن طريق مؤلفين مثل هيزيود بينما تعود الروايات بوضوح إلى كتاب أفراد يكتبون من أجل أفراد. إن الرواية موجهة إلى قراءة فردية أو على الأقل قراءة خاصة، والرواية تتعلق بأشخاص بواسطة أشخاص آخرين سواء في إنتاجهم أم في محتواها بشرط ألا نخلط بين فكرة الفردية وفكرة التميز. وبعكس الملحمة التي كانت تشخص تدين شعب فان الرواية ستختص بالاجتماعي.

إن الروائي يوضح العلاقة الاجتماعية بين الكاتب والشخصية وكل واحد من القراء، فالشخصية تنتمي إلى مجموعة تمثلها في همومها اليومية

وفي طموحاتها، وفي أغلب الأحيان بمعارضة مجموعة أعلى أو أدنى: إلا أن هذه الفردية الاجتماعية ستسعى الشخصية شيئا فشيئا لتحويلها إلى تميز ويمكن أن نقول إن طرق هذا التوحيد تمثل تاريخ الرواية من أصولها إلى يومنا هذا، فستنفصل الشخصية لوقت طويل «عن» المجموعة ومن أجلها ثم ستميز بانفصالها عن «المجموعة» و «ضد» المجتمع.

تميز الروائي

يمكن أن نلاحظ دون محاولة تقسيم لتاريخ الرواية إلى مرحلتيها أن التوحيد الجذري للشخصية الروائية (أي جعلها خارجة عن القانون بمحض إرادتها أو مرغمة) ظاهرة حديثة، فستندال ودوستويفسكي هما رائدان حين يعزلان بتدرج كلاً من جوليان سوريل وستافروجين عن المعايير الاجتماعية ويجعلانهما يتنكران للتاريخ ويجعلانهما يتحددان حسب النواهي الميتافيزيقية. كانت الشخصية قبل ستندال تنتهي حسب الاستنادات الاجتماعية وتحافظ على وضع اجتماعي. وقد ثابر الروائيون الأوائل سواء في الغرب أم في الإسلام أو في آسيا على الاعتراف بتجمع (أي بمستوى اجتماعي) ويجعلونه شرعيا. وهو تجمع أصبح له أهمية إلا أن إدماجه في نظام (ملكي ــ إقطاعي) لم يضمن بعد.

وهكذا تميزت القصة البكاريسك (المغامرتية) في الغرب لكن هناك قصدا مماثلا نشط الرواية الصينية («على حافة الماء» في نهاية العهد المغولي) وبطلها قاطع طريق يقوّم (يصلح) الأخطاء. ولمدة قرون كانت

أعمال الشخصية الباهرة ونقائصها أو نقدها المتهكم أو الناقم على النظام الاجتماعي تعبيراً عن «الليبرالية» التي تحتاج إليها فئة اجتماعية غير شعبية مضادة للارستقراطية لكي تتطور. وفي غالب الأحيان ينتمي الروائي إلى هذه الفئة ولا تعارض الرواية الثمينة الفرنسية في القرن السابع عشر ولا أعمال السيدة لافاييت هذه القاعدة إلا ظاهريا، فهذه الرواية تمثل أخلاقية إضافية مثقفة بعمق أي أخلاقية البيئات المثقفة التي تعارض طبقة مغلقة صارمة (البلاط) و لكنها منحلة، فالسيدة دي كليف (MME DE CLEVES) اذا كانت تطالب بحقها في الحب فإنما هي تدافع أيضا عن أخلاق اجتماعية أي ميتافيزيقيا العلاقات الانسانية بانسجامها مع «العالم» بدل أن تتزوج السيد نمور (NEMOURS)؛ ثم يطعن كل من روبنسون ومول فلا ندرس (دانيال ديفو ـــ D. DUFOE) وماريان (ماريفو) وسانت ـــ برو ـــ S. PREUX (روسو) وويلهم ميست (غوته) في الحق في الميلاد، ويكافحون لكي يعترف الناس بالأتقياء: أولئك الذين يؤمنون بسمو الطبيعة وتقدم التاريخ.

كل هذه الشخصيات ورثاء مباشرون لإينياس (ENÉAS) القرن الثاني عشر (بانتا غروال ـــ PANTAGRUEL) وإذا جاز لنا فثنائية كيخوته بسانشا تطمح إلى الشرعية في مجتمع عادل وحر. وهي متميزة بالنظر إلى «اجتماعية» مستقبلية لكونها أفرادا يمثلون جماعة موجودة بعد. وأما في القرن التاسع عشر، فان تميز الشخصية الروائية سيكون اجتماعيا بطريقة أقوى فأخلاقية بلزاك أخلاقية تكيفية ممثلة إيجاباً في «راستينياك» و سلبيا في «إبن العم بونس ـــ PONS». و«الأمير أندريه ـــ ANDRÉ» يموت من

أجل مجتمع إنساني (الحرب والسلام) بينما يتميز أفراد الروايات الطبيعية كنتاج خاص «لتاريخ طبيعي واجتماعي».

وتحدث قطيعة مع ستندال، فالفرد جوليان سوريل يلخص أغلب أبطال الروايات السابقة لعام ١٨٣٠ لأنه نموذج عن ظرف اللقيط الذي يطمح إلى الشرعية، إلا أن هذا القدر المتميز اجتماعيا يتحول فجأة إلى خور ميتافيزيقي ففكرة الملكية التي كانت تحرك جوليان سوريل تتلخص في فكرة الكون. وليس مهما أن يكون جوليان سوريل مؤمنا أو غير مؤمن قبيل موته، وسواء أراد أن يصعد حياته أم لا والمهم أن الروائي يؤكد أنه إذا كان وجود فرد يقع في التاريخ الاجتماعي فان جوهره (تميزه الأقصى) غريب وخارج عن هذا التاريخ؛ وسيتخذ كل من فلوبير ودوستويفسكي وهنري جيمس وجوزيف كونراد وبروست وكافكا موقفا أخلاقيا متشابها بالأساس وقد اختطت طريق مضادة للبلزاكية والطبيعية من ستندال حتى فولكنير من طرف شخصيات تعيش ويقل موتها شيئا فشيئا من أجل الجماعة وبالجماعة ويكثر شيئا فشيئا من أجل الرغبة وبالرغبة والفن والعبث، أو بكل بساطة «اللاشيء». وسنضع ضمنها شخصيات برنانوس ومالرو فقد كانا ملتزمين فيها بعمق بالتاريخ، وهناك نواة ميتافيزيقية تتحكم مع ذلك في عيش هذه الشخصيات كما في موتها.

وبهذه العلاقة بين التميز والتفرد تضمن الرواية إحدى وظائفها الأكثر خصوصية، وهي ما يميزها جذريا عن الأسطورة والملحمة أي السماح للقارىء بأن «يتعرف» على نفسه في الشخصية أو أن «يطعن» فيها.

وتجدر الملاحظة أن وظيفة التعرف هذه أو «إمكانية الطعن»

تفوق الزمن والمراحل وأنها في أغلب الأحيان تبرز «الأساطير الشخصية» للقارىء كالفكرة التي يرتئيها عن الثقافة والمعرفة. إن «المخطط العاطفي» للسيدة دي كليف التي مازالت تأسر القارئات، وسيداً حسنا هادىء الطبع قد أبدى، أثناء تحريات حديثة حول الرواية، أن المجرم (راسكولينكوف ــ RASKOLNIKOF) هو البطل الروائي الذي يجده أقرب إلى نفسه. ولكن يجب التذكير بخاصة أن في أصل وظيفة التعرف «بحثا عن الهوية» من خلال الشخصية وحتى راوي «الزمن المفقود» (حتى لا نذكر لاسوان ــ SWAN ولا شارلوس ــ CHARLUS) يريد أن «يتعرف» عليه بعض «الأشخاص» والشيء نفسه بالنسبة إلى أبطال «أوليس ــ ULYSSE» وقصص فولكنير غير أن الروائي يعتبر عالم قرائه (المجهول ــ المأمول) «كمجتمع مثالي» يجب عليه أن يتعرف على قيمة هذه الشخصية أو تلك و يحددها؛ وعندما «يحذف» الروائي (روب ــ غرييه ــ بكيت) كل «شكل» من قصته فإنه يعتمد أيضا على أن ينخرط قراؤه في معنى كتابته أو يطعنوا فيها.

إن للتعرف تاريخا، وهو يأخذ أشكالا متعددة ومدلولات متنوعة، فقد بقي لنا مثلا من فابريس دل دونغو ــ FABRICE DEL DONGO «حرية فكره» و «تميزه» و «رفضه للمذاهب الجاهزة» ولكل «التزام سياسي». إن القارىء قد يرى نفسه في شخصية كهذه إلا أن هذه الشخصية يمكن أيضا أن تملك سلطة سحرية قوية لكونها تقدم للقارىء بالذات صورة عن وضعه الاجتماعي والثقافي الحقيقي الموضوعي. وهكذا فإننا نشعر من «بابيت دي سان كلير لويس ــ BABITT DE SINCLAIR

LEWIS» الذي قيل عنه إنه راستينياك الأدب والمجتمع الأمريكيين، نشعر بأننا أقل «نمطية موحدة» عندما يقترح علينا روائي صورتنا النمطية الموحدة. ويمكن لشخصيات مالرو الأساسية أن تبقى بعد نماذج عن «الحياة الكلية». وأما راوي بروست فانه عكس ذلك يطلب من القارىء تعرفا يجب أن يكون مقرونا بشخصه فقط، فالتعرف يجب أن يخص مستوى المعرفة والفن. ويجب أن نلجأ إلى أعمال كافكا لنفهم «الفردانية الاجتماعية» المشاركة في جوهرية الروائي (CONSUBS TANTIEL). ولمدة طويلة كان الكاتب يبني قصصه انطلاقا من مجتمع مكون من فئات ومجموعات من الأشخاص ممثلين بفردية أو فرديتين وكذلك خاصة حين تجعلهم عاطفة ما متناقضين مع وضعهم الاجتماعي. وفي أغلب الأحيان (أميرة كليف ــ مرتفعات وذرينغ ــ هيلويز الجديدة ــ إبن العم بونس ــ الأحمر والأسود ــ حلم في سرداق أحمر) تعنى «العاطفة» بالنسبة إلى الشخصية واقع «ظرفها». إن هذه العلاقة المتجانسة بين الفرد والاجتماعي تترنح مع ستندال ثم تنهار مع دوستويفسكي إلى بروست أو جويس. ففي هذه المرة يطرح الروائي أن المجتمع يجب أن يكون مكونا من فرديات وإدراكات، فقد تحدى راستينياك باريس من فوق قمة جبل، أما جوليان سوريل الذي ذهب إلى الجبل ليتأمل من قبل أن يواجه العالم، فقد قال: «لا أحد يمكن أن يؤذيه» فوق هذه المرتفعات. إن هذه الفكرة البسيطة تنبىء بهلاك جوليان. إنها تعلن أنه «إذا كان الله غير موجود» فكل شيء مسموح به (المسحورون، لدوستويفسكي)، وتعلن عن الفعل الذي قام به لافكاديو ــ LAFCADIO سدى (أقبية الفاتيكان) والمثال الجمالي

لبروست والعبثية لفولكنير. لكن هؤلاء الروائيين استمروا في «معارضة» الفرد بالاجتماعي، فالأفراد بالنسبة إليهم كائنات مسحوقة «بالآلهة الاجتماعية» الحديثة، ونرى ذلك جيدا عندما يريد بروست في «من جهة عند سوان ــ SWAN» «البلهاء» الذين يهتمون بالأحجام الكبيرة للظواهر الاجتماعية بينما يجب «الغوص عميقا في الفردية» لكي نفهم هذه الظواهر. غير أن كافكا يلغي الفردية الاجتماعية ويحل هوية الفرد ومن ثم مشكلة التعرف فكل الأفراد في «المحاكمة» متشابهون والمجتمع يكون فردية واحدة ووحيدة بوجوه وأدوار متعددة لكنها ذات فكر واحد ولغة واحدة. غير أن بطل القصة لايريد إطلاقا الدفاع عن فرديته الخاصة ضد هذه الفردية الجماعية بل هو عكس ذلك يبحث من باب لآخر عن مجتمع «متعلق» بالأفراد، وسيقتل «K» «كالكلب» لأن سلوكه كفرد اجتماعي كان معيبا في نظر القضاة المتخفين.

إن الوضع الاجتماعي المخطط المغير جذريا من طرف كافكا سيميز أغلب الروايات المعاصرة الأصلية في المنطقة الغربية؛ ففي الولايات المتحدة جاك كرواك J. KEROUAC (على الطريق، ١٩٥٧) ووليام بورو W. BURROUGHS (الآلة الرخوة، ١٩٦١) وفي انجلترا شابمان مورتيمر C. MORTIMER (غريب في السلالم، ١٩٥٥» وهنري غرين H. GREENE (الحب، ١٩٥٤) وفي فرنسا الرواية الجديدة وخاصة (الممحاة) روب ــ غرييه، ١٩٥٣، كلها أحدثت منازعات لأن شخصياتها ــ وهي بدون هوية لا اجتماعية ولا تاريخية ظاهرة ــ تجعل التعرف مستحيلا أو لا تسمح إلا بتعرف «ثقافي» ومجرد. إن «أزمات الرواية» التي تتابعت منذ

بداية القرن العشرين، هي أزمات التمثيلية كما أن «أزمة الرسم» كانت أزمة التشكيلية.

الرمز ــ الإشارة ــ القيم

إن تكوين الرواية مرتبط بتأسيس مجتمعات منظمة لكنها ذات بنيات مرنة حتى تستطيع بعض المجموعات التي تكونها التعبير عن نقدها وطموحاتها. إن الشخصية الروائية في وجودها الشخصي تضطلع بالتناقضات الداخلية لفئة ما وتبينها أو بالخلافات مع فئة أخرى، فالنص الروائي نفسي اجتماعي وإيديولوجي وثقافي؛ والرواية ــ وهي طريقة للكتابة ذات أشكال مرنة وقراءة سهلة ــ تجمع الأفكار والخلافات الفكرية وتنشرها ويمكن أن تستعير استعارات واسعة من أشكال الأنواع الأخرى وجوهرها الأسطوري خاصة. وحين أراد آل مينغ ــ MING في القرن الرابع عشر بسط القيم الصينية الخاصة فإن الروائي تطور على حساب الفلسفة واللاهوت، «فرواية المملكات الثلاث» و «رحلة إلى الغرب» كانتا مؤلفين تركيبيين يجمعان كل مظاهر تاريخ وثقافة أو حضارة أو ديانة. إن النص الروائي نفسي اجتماعي لأن الكاتب يستعمل عاطفة الحب لدى فرد أو عدة أفراد أكثر فأكثر لكي يترجم ويكشف مجموعة من العلاقات الاجتماعية والفردية فتسا وسيو ــ كين (TSAO SIUE KIN) يستقطب في «حلم في سرادق أحمر» حول عقدة حب عدداً كبيرا من البيئات. وقد أسهمت أعمال حديثة ترتكز على اللسانيات والتحليل النفسي في إعطاء تحديدات ثمينة حول الانتقال من الأسطورة إلى الرواية. وهكذا تلاحظ

جوليا كريستيفا ــ JULIA KRISTEVA أن الفرق العميق بين القصص الأسطوري (أو الملحمي) والقص الروائي أن أحدهما يتصرف انطلاقا من فكرة «للرمز» والآخر من فكرة «للإشارة». إن فكرة الرمز وهي بالأساس لا هوتية وتيوقراطية «ليست ملحمية» فهي تتصرف بالصفات والخلال التي تميز الكائنات الحية فيما بينها والكائنات فوق الإنسانية دون أن تخلط بينها. وهكذا فإن للسيدة أو للفارس خطوطا خصوصية لا تختلط أبداً بخطوط «المرأة» أو «الرجل» بينما ليست فكرة الإشارة «مفككة»: فالسيدة والفارس يمكن حينئذ أن يكون لهما «ضعف إنساني». إن الإشارة غامضة دوماً بعكس الرمز: لكونها تعسفية ووضعية ويمكن أن تحمل بمعان متناقضة على الأقل بمقارنتها بثبات الرمز وخلوده. والرواية مكيفة مع فكرة الإشارة لأنها تتوافق بالفعل مع مجتمعات تتخلى سياسيا عن الفكر الديني وتولد آثارا موضوعة بهذا الإبهام الذي يميز قصص كريتيان دي تروا ــ CHRETIEN DE TROIE وخاصة قصة «جيهان دي سانتره الصغير» لأنطوان لاصال ــ A. LASALE) القرن ١٥) إذ نرى في مقدور العامي أن يتحدى النبيل والسيدة تتصرف كامرأة فقط عوض أن تحاول الحفاظ على «أسطورتها» ومركزها.

وبالفعل فإن الروائي يتميز بإمكانية التلاعب بالرمز المقدس والإشارة الدنيوية، بالنظام والاعتراض، بالروح والرغبة، بالأقوياء والضعفاء. إن الرواية واقعية بصفة عامة بالاستناد (السلبي) إلى نظام ديني آعتبر منتهيا. وأحيانا تحاول الرواية (أميرة كليف) إعادة «فكرة الرمز» ومع ذلك فإن قصة السيدة لافاييت مليئة بالغموض. ولذا فنوافق جوليا كريستينا على أن

الرواية «تحول» النظام الرمزي لأسباب اجتماعية تاريخية. لكن هناك شذوذا يؤكد القاعدة، ففي اليابان وفي عهد هييان (HEIAN ـــ ٧٩٤ ــ ١١٩٢) كانت السيدات تكتبن مذكرات خاصة أو قصص حيوانات. وهؤلاء القاصات هن أول من جعل اللغة التي أصبحت وطنية لغة أدبية وهي اللغة «الرومانية» لليابان التي يتحدث بها مجتمع لم تمنع فكرة الطبقة فيه الأفراد من أن يرووا لبعضهم بعض حياة بيئتهم أو يعبروا عنها. وتأتي القصص الملحمية اليابانية فيما بعد حين يصبح البلد ميدانا للصراعات الشعبية الدموية، وتتحول بعد ذلك هذه القصص إلى قصصٍ روائي مثل القصة الشهيرة للمحاربين المرتزقة «الرونين ـــ RONIN السبعة والأربعون».

ويلاحظ كاتب المقالات والروائي الأنجليزي إدوار وجان فورستر في «ملامح القصة القصيرة، ١٩٢٧» الأهمية الرئيسية «لحياة القيم» واللاكائن هذا إذا قصدنا بالكائن ما يعطي معنى للوجود وباللاكائن هذا الوجود الخام المأخوذ في تاريخه المجسد فقط. إن «دون كيخوته» و «موبي ديك» و «المحاكمة» تظهر لنا بطلا يرفض هذه «الوجودية» ويذهب بحثا عن المعنى. ففي نهاية «الغثيان» يبدو الوجود بالنسبة إلى الراوي وكأنه القيمة في حد ذاتها تميز بين عالم الروائي وعوالم الأسطورة والملحمة والغنائية. والأسطورة لا تحمل قيما لأن كل شيء فيها محمل بمعنى ابتداء من انتفاخ رجل أوديب إلى قتل أبيه لايوس. إن الخير والشر غائبان في القصص الأسطورية التي حللها ليفي ـــ ستروس بل هناك دوما محظورات منتهكة، ولكل واحد من هذه الانتهاكات مقابل تجعله الحياة ممكنا في المجتمع وبالمقابل فإن الرواية ستحتاج أكثر فأكثر إلى قيم لكونها ـــ أي الرواية ـــ

تاريخية وتتناول «التاريخ» لأن على الراوي أن يعطي معنى للزمن كما «المجتمع». إن شكل القيم في الرواية شكل معقد جدا وبالفعل فإن الروائي ينظر إلى «قيمة القيم المقبولة» بنظرة نقدية وأحيانا يائسة. وكل من «المتدينة» لديدرو و «جوستين» و «قصة جوليت» لصاد ــ SADE و«مدام بوفاري» و«السفر إلى أقصى الليل» لسيلين ــ CELINE و«فوق البركان» للاوري ــ M. LOWRY و«مالوي» ــ MALLOY لبيكيت تنقي جميعها واقعا ماديا، جسديا (واقع الاجتماعي) من طلاء «القيم الأخلاقية». ويبدو أن الرواية جعلت لتواجه بين «الحقيقي» و«الوضعي» (الاتفاقي) لكن الروائي يجب أن يلجأ إلى الاتفاق الشكلي (الوضع الشكلي) لكي يعبر عن الحقيقة.

وسنقر مع ليفي ــ ستروس أن الأسطوري يعارض الروائي كما يعارض الحيز المبني والمنظم المجرى الزمني الذي تحمله معها أساطير مفككة على الأمل غير المحقق في إيجاد التجانس والنظام والانسجام. ولكن يكفي أن ننظر إلى مدى اختلاف تكوين قصص ستندال عن أعمال بروست لكي يطرح شكل البنيات الروائية نفسه. إن الرواية في مراحل تكونها تظهر كتدفق للأساطير المتقهقرة لكن سرعان ما تعلي من مرتبتها باعتبار المعنى الذي يكتشفه الكاتب في هذا الواقع الاجتماعي أو ذاك؛ ولكن أيضا المعنى الذي «يجب أن يكون لهذا الواقع في نظره. وتناسب جدلية المعنى هذه جدلية للشكل: فملامح الواقع التاريخي تعوض الأشكال الروائية لكن هذه الأشكال ليست قابلة أبداً للتخفيف من هذه الملامح. إن الرواية لا تعكس الواقع المتعدد ومتنوع المظاهر الأدبية بل هي مرآته، فالرواية

بالنسبة إلى ليفي ــ ستروس هي العلامة نفسها «لتتبع مضن للبنية» (الأسطورة). إن هذا الرأي المتماشي مع المسلسل والرواية العاطفية يرفع قضية اتجاه ضد بروست ودوستويفسكي لأن العالم بالنسبة إلى هذين الكاتبين يحتوي على «بنيات موضوعية» يجب على الرواية أن تقترح بواسطتها «أنماطاً» للتفكير منظمة جماليا. لقد أحدثت المجتمعات الغربية «بتعاطيها للتاريخ» آثاراً روائية مبنية بقوة. وقبل أن نأخذ بالحسبان جوهر الرواية وبعد ذلك طبيعتها الفنية المحض علينا أن نذكر مقطعا من مقال العالم القس إينياس ميرسون ــ IGNACE MEYERSON من كتابه «بعض ملامح الشخصية في الرواية، ١٩٥١» فهو يقول: «ليس هناك إنسان في حد ذاته... فالروائي يصف بالضرورة إنسان مجتمع، وفي الوقت نفسه يصف مجتمعات وقد قال سينوبوس ــ SEYNOBOS مراراً: «إن الرواية بالنسبة إلينا نحن المؤرخين، هي الشكل الصحيح الوحيد لمعرفة الحياة الحقيقية، العامة أو الخاصة لرجال الماضي، وإحساسهم، وتصورهم للعالم... إن الروائي الواقعي يصف مجتمعا... مع اهتمامه بالدقة التاريخية والاجتماعية أما الروائي غير الواقعي فانه يفعل ذلك أيضا دون أن يقصده، فهو يظن أنه يصف الإنسان عموما ولكنه في الواقع وفي أغلب الأحيان لا يصف إلا الإنسان الذي يعرفه: أي إنسان مجتمعه الواسع. إن كل رواية تكثيف ومأساوية. وهناك تاريخ لتصورات الرواية وتقنياتها كما هناك تاريخ نفسي واجتماعي للرواية.»».

جواهر الرواية

المؤسسة الروائية

إن رولان بارت R. BARTHES بملاحظته (الكتابة في الدرجة صفر، ١٩٥٣) أن الرواية «عمل للاجتماعية» وهي «تؤسس الأدب» قد عبر عن الدلالة العميقة والشاملة للرواية في المجتمعات الحديثة، فهي تظهر منذ نهاية القرن الثامن عشر كمؤسسة أدبية وهي بجدارة النوع القادر على التعبير عن مؤسسات تجمع اجتماعي ومختلف «النظرات إلى العالم» التي يفترضها. وكذلك يجب اعتبار الرواية من حيث التعبير نموذجية اجتماعيا وذلك إذا نظر إلى عدد الروائيين الذين كرموا بجائزة نوبل وكمية الآثار الأدبية الموجهة إلى الرواية. إن الكتابة الروائية تحتل مكانا كبيراً في سوق الكتاب وأن الكاتب يحاول أحيانا دخول الأدب بكتابة رواية. لقد تطورت المؤسسة الروائية بالتوازي مع توسع المجتمعات الصناعية والرأسمالية وتباينها. إن بلزاك ودوماس وجول فيرن وعدة روائيين حديثين هم كتاب محكومون بتعهد لأن مبدأ الانتاج المسلسل ليس غريبا عن خلق الرواية، فالروائي يعوض في الواقع وسائل إعلامنا العصرية المختلفة كالسينما والإذاعة والتلفزيون والصور المتحركة وجزءاً من الدعاية. وأخيرا فإن الرواية كانت قد وافقت ملامح الإمبريالية الغربية، ففى الأمم المحكوم عليها بمحاكاة الغرب اختيارا (اليابان) أو غصبا (الصين، الإسلام) حدث تعفن في طرق القصة «التقليدية» لمصلحة آثار متأثرة مباشرة بالمدارس الأوروبية وخاصة

واقعية بلزاك والطبيعية، وبالعكس، فان الرواية (المكتوبة باللغة الوطنية أو بالانجليزية أو بالفرنسية) تترجم الطموح إلى الاستقلال لدى الشعوب المستعمرة أو شبه المستعمرة.

وفي مستوى أعمق فإن الرواية مؤسسة تتميز بطابعها الثقافي الكلي. إن الفائدة الموسوعية تميز آثار سرفنتيس وروسو وبلزاك وزولا و ر. رولان مارتين دي جارد ــ R. MARTIN DE GARD، فالروائي لا يعكس فقط واقعا اجتماعيا واسعا ومعقدا بل أيضا يعلم القارىء في المجال الذي هو اليوم تابع للعلوم الإنسانية.

لكن يجب هنا التذكير بالقطيعة العميقة التي حدثت في القرن ١٩ وخاصة إذا فكرنا في سويفت ــ SWIFT وصاد ــ SADE، فالرواية أصبحت ضد المؤسسة حين رفض دوستويفسكي وبروست وفولكنير وجويس رسم الأفراد المكيفين مع أعراف المجتمع. وحافظت الرواية على طابعها الثقافي الكلي لكن لتمجد هذه المرة ثقافة حقيقية حية محسوسة، أي عكس الثقافة الرسمية المتحجرة القمعية الموجهة. إن «بوفار ــ BOUVARD» و «بيكوشيه ــ PÉCUCHET» . تمثلان تاريخا حاسماً في تاريخ الرواية، فالإنسانية البورجوازية وشعيرة العلم والتقنيات مأخوذتان فيهما حرفيا ومن تحولهما منهجيا إلى الفوضى، ويرفض جويس بوضوح أن «يؤسس الأدب» بالرواية وبتفضيله «لنظام آخر» غير نظم المجتمع والثقافة والتاريخ الحالية، فإن الكاتب المجدد يهاجم المؤسسة الروائية كما الرسام الأصيل مطالب بتطبيق رسم مضاد. إلا أن كلمة رولان بارت تبقى صالحة حتى بالنسبة إلى «أوليس» الذي ما زال عملا «للاجتماعية»

لكون القارىء يشاهد عرضا قياسيا (بسبب الفوضى النصية الظاهرة) للعلاقات الإنسانية ولأعمال الضمير. والسؤال المطروح اليوم هو معرفة ما إذا كان ممكنا كتابة روايات لا تكون خطبا.

إن نماذج الكتابة التي سنستعرضها هي أيضا «نوع من التنظيم» للحياة، وهي تطابق فترة طويلة حيث يختار الكاتب أمثلة من نظام اجتماعي حتى يقترح على القارىء أمثلة.

نماذج الكتابة الروائية الكبرى

البيكاريسك (PICARESQUE) [1]

إن لفظة (بيكارو ــ PICARO) الإسبانية تعني (التافه، المغامر)، ولم يستعمل مصطلح البكاريسك إلا في القرن التاسع عشر ليدل على سلسلة طويلة من الروايات قاسمها المشترك معارضة العلوي للسفلي. إن البيكاريسك يرتكز بالفعل على نزع صيغة الأسطورة عن كبار هذا العالم وإلغاء خداع القارىء الذي يشاهد زعزعة فكرة الارستقراطية نفسها. ومهما كان عراؤه، ومهما كان ظرفه كمنبوذ فإن «التافه» يملك سلاحاً: هو النظرة، ومصدراً: هو الكلمة. إن البيكارو والذي لا أحد يعطيه أهمية، يرى الملامح «الإنسانية» للنبيل براحة تامة ويرى كذلك الفارس

(١) هذا مشابه للشطار والعيارين وأبطال المقامات في التراث العربي.

والغني المشكوك في شرفهما. وبهذا المعنى فإن البكاريسك يشمل «الساتيريكون ــ SATIRICON» و«القصص على حافة الماء» الصينية وعدة قصص عربية حيث نجد شخصا لا يملك شيئا لكنه وسيم وفصيح وجسور يقوم بألف مقلب ضد الناس القابعين في طبقة ما وفي الرخاء.

ومع ذلك فإن «الوضع البيكاريسكي» وضع أوروبي لأنه يظهر في ملتقى الطرق بين الصراعات العسكرية والمدنية والإيديولوجية والدينية والثقافية والاقتصادية التي كانت أوروبا مسرحاً لها في بداية الأزمان الحديثة: حيث تأسيس الملكيات المطلقة أي إضعاف الإقطاعيين لكن أيضا الأهمية المتزايدة للبورجوازية والتجارية.هناك إصلاح لكن هناك أيضا إصلاح مضاد. وأخيرا فإن المطبعة ستنتشر في أوروبا ما قبل الرأسمالية روايات الفروسية وقصص الصعاليك. إن الخادم يستطيع أن يقوم بالمراقبة أثناء موجة الإهانة (مع القمع في الوقت نفسه) التي اجتاحت أوروبا في القرن السادس عشر وخاصة في إسبانيا وسينقل عدة كتاب هذا الوضع. إن بوالو في «حوار أبطال الرواية» كان يريد تحديد الأشياء الهامة في القصة البيكاريسكية« فالوسيلة الوحيدة الناجعة التي يمكن أن يحصل عليها كاتب لمعرفة البطل وتصويره تتمثل في أن يخاطب «حوذيه» فهو يعرف عن ظهر قلب كل ما دار في ذهن سيده وقد حفظ له في سجل دقيق كل الأقوال التي قالها سيده بين نفسه منذ أن جاء إلى العالم، مع رزمة من رسائله موجودة دوما بجيبه ».إذا كانت سخرية بوالو في هذا القول مؤكدة فإن زعم الحوذي بهذه المعرفة الكلية شرعي لأن الأسياد لا يؤمنون بأنهم مراقبون ولا يعيرون أي إهتمام للحضور الدائم للحوذي.

وبالفعل فإن «البيكارو» خادم الخدام وهذا الوضع الأقصى في العلاقات الاجتماعية يجعله حرا في رؤية كل شيء لكن ليس بتسجيل كل شيء لأنه وسيلة كاتب ووسيلة مثقف يروي سيرة آخر الخدام ليدين شرف الأسياد المغلوط وفساد السلك الديني والتجارية المتزايدة لكن هذا الراوي يعارض النظام الاجتماعي من وجهة النظر اللاهوتيه فقط. إنه ترجمان عن كاثوليكية الكبار بأن كل الناس متساوون في الخطيئة وبذلك يتم التخفيض من الكبرياء الإنسانية مع ترك الخادم في مكانه. إن الرواية البكاريسك في حالتها الخام (قدرية وتشاؤمية) نوع أدبي إسباني، فرواية «حياة لازاريللو دي تورمLAZARILLO DE TORMES ـــ ١٥٥٤» تنسب إلى مؤلف مجهول. وفي عام ١٦٢٦ م يعطي كيفيدو ـــ QUEVEDO للبيكاريسك لمعانا حقيقيا بروايته «البوسكون (بابلودي سيغوفي ـــ PABLO DE SÉGUVIE) ELBUSCON». ولكن هذا النوع سينحرف قريبا إلى نوع من قصص المغامرات بعضها تقي وبعضها الآخر متحرر مثل قصة «جيل بلاس دي سانتيلان ـــ GIL BLAS DE SANTILLANE» التي كتبها لوساج ـــ LESAGE من عام ١٧١٥ م إلى عام ١٧٣٥ م. وفي الوقت نفسه ظهرت قصص وجهت المحور الأساسي ـــ أي حق الأسفل أن ينظر إلى الأعلى وأن يحكم عليه ـــ نحو معارضة اجتماعية وسياسية واضحة. ويمكن القول إن سرفنتس يعكس البيكاريسك عندما يجعل من دون كيخوته روما صافية ونبيلة، تهتم بتعاسة الفقراء. أما «الرواية الهزلية» لسكارون ـــ SCARRON (١٦٥١ م) و «SIMPLICISSI MUS» لغريمسهاورن (١٦٦٩ م) و «توم جونس. T.

«JONES لفيلدينغ ـــ FIELDING (١٧٤٩ م) و «مول فلاندرس ـــ MOLLE FLANDERS» لديفوي DEFOE فإنها كلها تحدد وتنوع البيكاريسك وذلك بوضع اللقطاء في الدرجة الأولى وفي الوقت نفسه تخفف تدريجيا من خيلاء النظام القائم. وفي القرن العشرين جددت روايات ل. ف. سيلين ـــ CELINE «مغامرات فارس الصناعة» و «فيليكس كرول ـــ FELIX CRULL» لتوماس مان و «الطبل» لغنتر غراس ـــ G. GRASS، جددت البيكاريسك فهناك شخصية راوية ترى العالم من أسفل وكذلك كل «قيم» المجتمع.

وقد ساعد البيكاريسك في إعطاء الشخصية وضعها، فقد كانت الشخصية في مرحلة تكوين النوع الروائي منحرفة عن صورة أسطورية بطولية أو حتى سحرية مكيفة حسب واقع حالي. إن الشخصية قبل أن تكون موضوعاً وشخصا في القصة كانت بالنسبة إلى الروائي إشارة وشيئا مع «جيهان دي سانتره الصغير ـــ PETIT JEHAN DE SAINTRÉ.» وبانورج ـــ PANURGE والبكاريسك: إنها حامل أفكار الكاتب الذي يستعمل فردا موجوداً حقيقة (لكنه غير مثقف) ليطعن في «حق الأقوى» الذي يرتكز عليه المجتمع. إنها الناطق باسم مطالبة اجتماعية سياسية ثقافية وينتمي هذا الشكل الخيالي إلى كل أشكال الواقعية. ومهما حاول الروائي أن يجعله معقولا فان التباين بين ظرفه الاجتماعي وملامحه الثقافية والعاطفية يبقى ماثلا ويمكن أن نلاحظ عند «ماريان» لماريفو و«مول فلا ندرس لديفوي» وجان فالجان لهوجو وحتى عند الرائد أشاب (موبيك ديك).

لكن هذه المعقولية أكثر صرامة عند بلزاك وفلوبير وزولا فهم يعرفون كيف يرجعون فردية الشخصية الأساسية إلى واقع وحقيقة (اجتماعيين، نفسيين، إيديولوجيين) يتجاوزان وعيه مع أن وعيه هو العلامة عنهما والأعراض. وحتى أحد البطلين الإثنين لرواية جويس وهو ليوبولد بلوم — LEOPOLD BLUM، سيكون عنده شيء من البيكاريسك.

الرواية التكوينية (التربوية)

(BILDUNGSROMAN)

إن الرواية التكوينية تعتبر من بعض الوجوه مكملة للبيكاريسك فهذه الأخيرة تكشف عن مدى تجريح الصرح الاجتماعي والأقوياء الذين يحافظون عليه في جو الظلم المنافي للعدل لذكاء المراقب الغامض ووضوحه بينما تريد الرواية التكوينية أن تبين أن هذا المجتمع بالرغم من عيوبه، يتجه نحو الخير والسعادة، بسبب التيارات التقدمية التي تتفاعل فيه. إن الرواية التكوينية، وهي الممثلة لفلسفة التنوير، ستكون في الوقت نفسه مادية ومثالية، فعلى البطل أن يتعلم الوجود كما هو اليوم حتى يستطيع بهذه التجربة تحضير بل بناء مجتمع الغد العادل. إن هذه الضرورة التعليمية (تجربة العلاقات الإنسانية الحقيقية) سيشير إليها هيجل في «علم الجمال»، فالرواية، وهي ملحمة بروجوازية، هي أثر للوفاق والانسجام الإنسانيين فعلى الفرد (أي بطل الرواية) أن يتعلم بالفعل «المشاركة» ولو بثمن كبير من التضحيات العاطفية في مادية العالم.

إن فلسفة التضامن هذه (فالبشر يتضامنون بالطبيعة، أي يتضامنون باسم الأخلاق) سوف تمجد «بسنوات التعلم لويلهام ميستير ــ W. MEISTER» لغوته التي ما زالت نموذجا لهذا النوع. إن الأثر الطويل البطيء (فكل التفاصيل في الحياة لها قيمتها) يمثل مجموعة من المعارف يتلقاها البطل. لقد كتب غوته في «ويلهلم ميستير»أن «بطل الرواية يجب أن يكون لازما أي ساكنا أو على الأقل لا يكون حركيا إلى درجة كبيرة، فغرانديسون ــ GRANDISSON وكلاريس ــ CLARISSE وباميلا ــ PAMELA وكاهن واكفيلد WOKFIELD وتوم جونس نفسه كلها شخصيات إن لم تكن ساكنة فهي مدوية على الأقل، وكل الأحداث تتشكل نوعا ما على عواطفهم». وبالفعل كان على شخصيات روايات القرن الثامن عشر أن تختار بين الحركة والمعرفة وهي تميل إلى المعرفة والتجربة؛ وليست هذه هي حال «الفلاح محدث النعمة، ١٧٣٥» بل حال «حياة ماريان» لماريفو (١٧٣١ م ــ ١٧٤١ م) حيث يبدو «البيكاريسك» و «التربية» متساويين. وتتكون الحكمة «الساخرة» و التجربة «الفردية» المرويتان من طرف ل. ستيف L. STÉVE في «تريسترام شاندي ــ TRISTRM SHANDY، ١٧٥٩ ــ ١٧٦٧ م» في هدوء. وحتى روبنسون كروزو بطل موسوعي كما هو حركي، والسكونية العارمة تميز أيضا بطل «هيلويز الجديدة» الذي لم تستعد طفولته بالتكوين حسب «إميل ــ EMILE» وهو ما قبل الرواية التكوينية. وكما نرى فإن الرواية التكوينية تصطبغ بأشكال قصصية متنوعة. لكن وكما سيرى هيجل فان التكوين (BILDING) يقتضي تكيفا مؤلفا لو ثبات القلب مع الواقع

الاجتماعي التاريخي ، « القسم الثاني من ويلهم ميستير معناه مغزى مقصود وهو «المتخلون» .

إن تخلي الفرد عن رغباته طوال القرن يبرر الأمل في وحدة إنسانية (يجب تحقيقها وإن كان الشروع فيها قد بدىء بعد) . وحين تصطدم آمال المتنورين بالنظام الرأسمالي الذي وضعه بلزاك فإن سكونية بطل الرواية يتغير معناها ، ويصبح تخليه سياسيا وإيديولوجيا ، ولم يعد «التكوين» المسموح به إلا «عاطفيا» . إن رواية فلوبير تحتوي على درس مأساوي : فالأفراد الذين يخفقون في تكوين مجتمع إنساني حقيقة هم غير قادرين أيضا أن يعيشوا حبا حقيقيا . إن أهم أعمال ديكنس «الآمال الكبرى» سيكون رواية تربوية ، وكل شيء يسير وكأن الكاتب الأنجليزي لم يكن متأكدا من نجاح المثل الديمقراطية فسلم إلى الشخصيات الأطفال والمراهقين القيام بإلقاء نظرة مشرحة (بيكاريسكية نوعا ما) على لا إنسانية عالم الكبار وبشاعته ويجعلهم يعتقدون أن «الآمال» الوحيدة المسموح بها حقا هي : الصفاء والأخوة في العلاقات من إنسان إلى إنسان .

ويقول الناقد الانجلزي و . آلن W. ALLEN بهذا الصدد في «المحاكاة والدراما ، ١٩٦٤» إن الروايات الأوربية ظلت حتى الثلث الأول من القرن العشرين . قصصا تربوية ، فبلزاك تربوي عنيف وخاصة في «الأوهام الضائعة» وفي «آل روغون ـــ ماكار ـــ LES ROUGON MACQUART» اللتين تمثلان « رواية تكوينية واسعة » حيث يكون الإيمان بالعلم بديلا عن إنسانية الفلاسفة . وفي الواقع ، فإن الرواية الأوروبية (والأمريكية) ستعلن بدوي استحالة التكوين . وكان فلوبير قد وضع

القارىء بعدَ في مأزق : فإما الفن (والثقافة) وإما «العدم» . وسيظهر هذا المأزق حتما أكثر فأكثر في الروايات الكبيرة المطبوعة بعد الحرب العالمية الأولى ، فشخصيات أو رواة هذه الآثار يحافظون على حياتهم ، بفضل مثال ثقافي وجمالي (بروست) لأنهم محكوم عليهم بالسكونية (بمراقبة ذويهم وغيرهم) إلا إذا كانوا بدون جدوى يواصلون البحث عن الصحة والحقيقة ، في عالم خالٍ من كل معنى أثناء بحثهم (كافكا ، فولكنير ، موزيل R. MUZIL) (إنسان بدون صفات) وس .فيتسجيرالد ـــ S. FITZGERALD (حنون هو الليل) . أما الرواية الأولى لكافكا ـــ «أمريكا» فقد كانت تحمل في البداية عنوان «الرجل الذي اختفى دون أن يترك أثراً» وهذا العنوان يوافق مجموعة من الروايات التي لم تعد مبنية على الازدواجية التكاملية للفردي والاجتماعي . إن القصة الروائية تتحرك ضمن «تاريخ» حقيقي فعلا لكن الكاتب يقارنه بالعدم.

اما توماس مان فانه يؤسس الرواية التكوينية بوضوح في «الجبل المسحور» لكن الكاتب الألماني لم يخف المعنى الساخر مأساويا الذي يميز المغامرة الثقافية السياسية الروحية لهانس كاستروب (HANS CASTROP) في مصح «مسحور» لدافوس . DAVOS. وبعد سبع سنوات من التكوين كان على كاستروب أن يهبط ثانية نحو مجازر الحرب العالمية الأولى التي لم يجرؤ الكاتب على ان يأمل الخروج منها حيا حتى يستطيع نقل رسالة إنسانية ليبرالية إلى البشر ؛ وفي عام ١٩٢٥ لم تكن هذه الإسانية إلا موضوعا لعمل إيماني . إن فكرة «الاستمرارية» في التقدم هي التي أسست الرواية التعليمية ومشتقاتها . ومن الملاحظ أن جان بول سارتر لم ينه «دروب

الحرية» حيث يعرض عملية نزع الاستلاب الصعبة لمثقف بورجوازي صغير. إن عدم الانتهاء هذا يعني بدون شك أن بعض الآفاق السياسية قد امّحَتْ أو على الأقل قد تشوشت. ونحن نفكر أنه يجب الذهاب إلى أعمق من ذلك وأن رواية سارتر التعليمية قد قطعت لأن فكرة القيمة نفسها كانت مشبوهة لدى الكاتب.

وذلك لأن الأهمية الروائية لمفهوم التكوين (التجربة) ما زالت تقاوم بفضل متانة بنياتها الإيديولوجية التي تتفاعل داخلها. وبالنسبة إلى ماريفو و روسو و غوته فان مصطلحات «التاريخ» «والمجتمع» و «القيم» كانت تختلط في التمثيل الثقافي لعالم عقلاني يكون الناس فيه في الوقت ذاته أحراراً ومتضامنين مع بعضهم بعض. وبالمقابل فإن فلوبير (مثل غربو وبودلير ولوريامون ــ LAUREAMONT) يلاحظ وجود «أزمة للقيم» يمكن تحديدها كما يلي: التاريخ والمجتمع لم يعودا ناقلين لمثل، بل بالعكس إنهما يشجعان اللاإنساني ضد الإنساني، المادة (المال ــ الصناعة) ضد العقل وضد الفن. إن أزمة القيم هذه (التي أحس بها بروست) سيكون لها ملامح أكثر حدة في بداية القرن العشرين وخاصة حوالي ١٩٢٠، فالكتاب (وخاصة الروائيون الألمان ــ النمساويون) قد فهموا بأنه لم يعد هناك قيم عالمية، فهم يرون البورجوازية تخفي حبها للكسب وسيطرتها الاجتماعية السياسية تحت مثل إنسانية. وقد خشي بعضهم من أن تحطم القوات الثورية الحضارة الغربية وإنسانيّتها الليبرالية. ومن حينها فإن هؤلاء الكتاب (كافكا، موزيل، فولكنر، دوس باسوس ــ DOS PASOS) سيجعلون من أزمة القيم إحدى البنيات المسيطرة في قصصهم، لكنها بنية سلبية «بحيث أن

شخصياتهم الاساسية يجب أن تبحث عن الحقيقة (القيم) داخل ذواتها (أي في حياتها الداخلية) وخارج العالم الحالي. لكن هذا العالم الذي يهيمن عليه المال والآلات والطباعات من كل الجهات وفي كل الأوقات يجدون فيه «أناهم» والقيم التي يرتبطون بها (وخاصة وفاؤهم «للماضي») ينقض عليها الواقع الاجتماعي والمادي الدقيق بالمعنى المحدود لهذا المصطلح. ويصلح هنا أن نعكس التعريف الذي أعطاه مالرو «للضجيج والغضب». ان رواية لفولكنير لا تعني «إقحام التراجيديا الإغريقية في الرواية البوليسية» بل إنه عالم التراجيديا المدخول من طرف مجتمع بوليسي.

غير أن بيكت يشير في «مالوي ــ Malloy، ١٩٥١» إلى حقيقة لم ينته بعد دويها في الأدب الأوروبي وهي ان العبث (مثل العنف أو العدم) هو ايضا قيمة تتصرف من خلالها أخلاق الأثر الذي يفترض نتيجة لذلك اللجوء إلى بعض «الأشكال». وقد تم بلوغ النهايات الأخيرة للرواية التكوينية حين لم يعد الكاتب يعترف لنفسه بحق اعطاء معنى دقيق لحياة ما وأن يزود شخصية ما بملامح متميزة وأن يفرض عليها قدراً وفي كلمة واحدة أن يأتي بقصته إلى نهاية متجانسة، فالحرية كغيرها من القيم لا تعرف دروبها: وسترتكز الرواية الجديدة على هذا المبدأ الأول.

الرواية التاريخية: كانت الرواية دوما تنزرع على الوقائع أو على الأخبار التاريخية حتى تنافسها. إن نبرة الرواية هي «وكأن...» وكان هدف الكاتب هو أن يقنع القارىء أن الأحداث الخيالية مشابهة «للأحداث الواقعية». سيحاور معقولية الروائي في القرن العشرين، في عصر التاريخ

والتاريخانية، إلى الأحداث التاريخية الحقة، فيمكن أن نقارن بين صفحات من رواية لبلزاك مع نص لميشليه ـــ MICHELET دون أن تظهر أية فروق إلا في الكتابة. ومع ذلك فإن معنى تاريخ البشر سيكون موضوع الرواية التاريخية التي ستقدم في هذا المجال ملامح مشتركة مع مختلف اشكال الرواية التربوية. إن الأمر هنا يخص الإعادة بمعنييها! (إعادة الماضي) وإعادة الصيرورة التاريخية إلى الناس جميعا، هذه الصيرورة التي صنعوها هم ولم يصنعها الملوك والامراء والقادة. إن الدفع الديمقراطي والإيمان بالقيم الديمقراطية تسببا في نموذج من القصص أسسه والتر سكوت W. SCOTT، فقد كان سكوت يريد إعادة التخطيط التاريخي للأمة الانجليزية. إن الكاتب الذي ظل مع شكسبير وديكنس والذين غرست جذورهم عميقا في الثقافة الوطنية سيكتب أثراً أدبيا مضادا للشكسبيرية قدر المستطاع لأنه لا يعرض أناساً مثل ماكبث ولا ريتشارد الثالث، بل يعرض شخصيات متوسطة ثانوية في التاريخ وهي التي صنعت التاريخ. و «إيفانويه ـــ IVANHOE» أو كنتين دوروارد. QUENTIN DURWARD يبديان الإيمان نفسه باستمرار التقدم مثل ويلهلم ميستير. إن هذا الدفاع عن الشعب و تمجيده (أو على الأقل السكان) على أنه صانع للتاريخ يتطلب من الكاتب دقة وثائقية (أحداث ـــ أزياء ـــ أخلاق وعادات) ولكن يشترط أيضا أن تزود الشخصيات «بعلم نفس اجتماعي» ينبيء بنفسية الانجليز الحاليين. ولمثل هذه النواهي يستجيب تولستوي في «الحرب والسلام» ليبين أن الأمم يجب أن تتأسس بمساعدة ماضيها الشعبي والاجتماعي والوطني، وليس بقيادة الشخصيات الكبيرة التي

تتسبب في الحروب لأنهم يريدون بلورة التاريخ (ومعناه أيضا) حول شخصهم وحده. إن «الحرب والسلام» تظهر عكس أسطورة نابليون التي فسرها ستندال ثم دوستويفسكي (الجريمة والعقاب) مثل كثير من معاصريهم بمعنى افرادي: إرادة القوة.

ان أثر ويليام سكوت بكشفه النقاب عن أن تاريخ شعب ما قد يصادر من طرف «أبطال» ويستقطب حول معارك أو جرائم في القصر، يقضي من وقتها فصاعدا أن ليس هناك طبقة يمكن أن تصادر لمصلحتها العلاقات والأنشطة الاجتماعية. ولذا فإن الرواية التاريخية ستتبع نبرة أخرى وسيكون لها أشكال أخرى ومعنى آخر تماما مع الإسقاط المستمر للإيمان (الثوري) بوحدة الإنسانية. وسيكون الكسندر دوما وحتى فيكتور هوجو في «البؤساء، ١٨٦٢» و«ثلاثة وتسعون، ١٨٧٤» وريثي (سكوت) لاهتمامهما بحقيقة الوقائع لكنهما سيبتعدان جذريا عن الكاتب الأنجليزي بإعادتهما شخصية التاريخ. ان «جوزيف بلسامو ـــ J. BALSAMO» و «عقد الملكة» خاصة ستربطان الصيرورة التاريخية بشكل سحري محسوس (كاغليوسترو ـــ CAGLIOSTRO). إن «هنري الرابع» لهيتريخ مان رواية تاريخية نموذجية بالنسبة إلى دقة الوقائع، والحقيقة النفسية ستكون أثراً لفكر السحر الإيديولوجي. إن الأخ توماس مان بعد أن كتب أثاراً ذات دلالات متميزة يبدو أنه اختفى وراء القصة التاريخية الموضوعية غير أنه يعظم صورة واحدة ذات نفوذ بالرغم من ضعفها: إمبراطور يكسف الشعب العزيز على والتر سكوت.

إن هذا الاهتمام بالفردية سيحول الرواية التاريخية إلى تاريخ مروي.

و «مذكرات هادريان ١٩٥٢» لمارغريت يورسنار ـــ M. YOURCENAR تعطي شكلا جديداً للرواية التاريخية بطابعها ونبرتها المذكراتية الحميمة ولكن بتشخيص التاريخ: فمشكلات رجل الدولة، السجين في وحدة السلطة هي نفسها عبر كل العصور. ان الشخصية الممثلة كما طعن فيها هنري جيمس وبروست وجويس وفرجينيا وولف ومدرسة «الرواية الجديدة» قد اعيدت إليها جميع حقوقها من طرف سيغريد أندست (كرستين لافرانسداتر. KRISTIN LAVRANSDATTER ١٩٢٠) أو نوفيل شوت ـــ NEVILLE SHUTE (الوصية).

إن التاريخ بالرغم من ذكره بدقة، فهو مذوب في تجويف الذاتية، فالرواية الشهيرة «كم تأخذ الريح» لمارغريت ميتشل ـــ M. MITCHEL (١٩٣٦) تضع أفراداً روائيين (حالات نفسية) في لحظة تاريخية حاسمة: حرب الانشقاق.

وبمعنى ما فان الرواية الإعلامية تلعب الآن دور الرواية التربوية في القرن الثامن عشر لأن «الروايات ـــ الملفات» («بكل برودة دم» لترومان كابوت. T. CAPOTE ١٩٦٦) و «تريب لينكا TREB LINKA» لـ: ج. ف. ستينر J. F. STEINER ١٩٦٦) تؤسسان شكلا جديدا من «كأن ...» موزعا مباشرة على الكتابة التحقيقية. لقد وضع التاريخ في الحاضر، فهناك وقائع حديثة جداً (وهي في أغلبها تترجم بشاعة الحرب العالمية الثانية أو العنف الذي يميز مجتمعنا) يمثلها الكاتب. إن الروائي، مثل الصحفي الخفي، يرى ويعلم القارىء بوضع تاريخي حقيقي بابراز الأفراد الذين عاشوه وان كان التاريخ والصحافة الرسمية قد أهملتهم. إن

مؤلف «الرواية ــ الملف» يبين بالفعل سلوك أولئك الصانعين المتخفين للواقع التاريخي. وهكذا فان كابوت يعيد بأناةٍ القصة الكاملة لجريمة في «بكل برودة دم» وهو يذكر أو يصف في الوقت نفسه الوضع النفسي التاريخي للضحايا وللمجرمين الذين سألهم طويلا في السجن.

إن الشخصية الروائية قد أعيد فيها النظر هنا أيضا، فالروائي الإعلامي يطبق منظوراً بلزاكيا على عوامل حقيقية. (ودقيقة) لأن العالم الحقيقي معقد جدّا حتى يفهم رجل كبلزاك وخاصة لأن علم الاجتماع والاقتصاد والتاريخ والتحليل النفسي قد سلبت من بلزاك وزولا الشيء المهم في وظيفتها: تفسير البشر في مجتمعهم.

من شرلوك هولمز إلى «رواية الرعب» ــ THRILLERS:

كان إدغار بو مثل بودلير يكره «الحياة الحديثة» لكنهما كان يأتيان في آثارهما بعلاقات هذه الحياة، فإذا كانت «القصص الرائعة» تسعى أساسا إلى تخليص الذكاء والفن في عالم مسلم إلى المادة، فان الذكاء الجمالي لا يتعلق مع ذلك بهذا العالم. وأحسن مثال على ذلك هو الحدس الذكي للشرطي الهاوي دوبان ــ DUPIN. ونرى دوبان من خلال ثلاثية «جريمة شارع مورغ المزدوجة ــ الرسالة المسروقة ــ لغز ماري روجيه ــ MARIE- ROGET» يحل اللغز (يبين كيف تمت الجريمة) معتمدا على حدسه فقط انطلاقا من بعض المعطيات. إن القصة البوليسية كانت مبنية على المعارضة المزدوجة التي ما زالت ترى النور حتى يومنا هذا: فمن جهة مجموعة من الشرطة تعارض شخصا لا يملك من سلاح إلا مصادره

العقلية. ومن جهة ثانية هذه المعارضة بين «الشرطة» وبين «متحر» ما (DETECTIVE) تتسبب في التبادل بين وقائع ظاهرة وأخرى سرية: فما لا تراه الشرطة هو بالعكس ظاهر للعيان بالنسبة للمتحري وما تظن الشرطة أنها توصلت إليه يمثل لغزا بالنسبة إلى المتحري. وحيث تظن الشرطة أنه من الأنسب اللجوء إلى الحدس فإن المتحري يستعمل التحليل الاستنتاجي وبالعكس.

اما كونن دويل (CONAN DOYLE) يجعل من الشكل القصصي الذي ابتدأه إدغاربو نوعاً أدبيا حقيقيا. فمن خلال انتصارات شرلوك هولمز ثم تحريات هركول (هرقل) بوارو (أغاثا كريستي «قتل روجيه أكرويد») أو أيضا «مغامرات القديس» (ليسلي شارتريس، LESLIE CHARTERIS) يرتسم نظام اجتماعي وروائي في الوقت نفسه، ويرتكز هذا النظام على الفردية الخارقة ويتفصل حسب تلاعب معقد وآلي جدّا بين الشرعية والقانونية.

ان الوضع الأولي للرواية البوليسية ليس هو الجريمة بحد ذاتها بقدر ما هو تهديد هذه الجريمة أو التهديدات التي يتلقاها بعض الأشخاص بسبب جريمة تمت من قبل أو يجب انتظار إعادة المجرم لضربته أو نرى الشرطة تتهم بريئا (فالمجرم الحقيقي يتعمد قدر المستطاع ان يكون هناك متهم غير حقيقي) أو أيضا يمنع عدم اكتشاف المجرم البريء من الحصول على ميراث الشخص المقتول. وعموما فإن هذه الأوضاع الثلاثة مترابطة ومتداخلة غير أن التهديد يقصد أشخاصا دوي امتياز فيلجؤون لصد هذا التهديد إلى متحر خاص لأنهم ليس لهم ولم يعودوا يثقون في شرطة رسمية

يفترض فيها أن تنجد كل الضحايا وأن تطارد كل المجرمين. وهكذا يتكون مثلث يحتل ثلاثة كائنات خارجية قممه فالزبون الميسور يطابقه المتحري الخاص (الذي أسعاره مرتفعة) وان كان في بعض الأحيان مثل الطبيب الكبير، (يقدم النجدة إلى المحرومين) ويجب على هذا المتحري الخارق الفردية والمواهب أن يكون له خصم في مستواه في شخص المجرم الخارق أيضا. إن الجريمة التامة ظاهريا التي تطلق كل عقد «القصة البوليسية» تتم في مجتمع تام حيث يرتكب الشر بذكاء عال سيتفوق عليه مع ذلك ذكاء أعلى منه.

ان المال رهان لا يجب أن يعود إلى الخير (إلى البراءة) الا بواسطة انتصار «تكتيكي» راجع إلى عقل نادر. إن الخصوصية الخارقة التي تميز الرواية البوليسية تظهر خصوصا في المحور التقليدي لـ «الغرفة المغلقة» التي لم يكن أحد قد دخلها والتي ارتكب فيها أحد ما جريمة.

إن العقدة البوليسية تتم وتنتهي بناء على قطبين: القانوني والشرعي، فالشرطي القانوني يواجه المتحري (الشرطي السري) الذي جعله ذكاؤه شرعيا أو في أغلب الأحيان فإن المجرم يقتل لكي يمنع الوريث الشرعي من الاستفادة من الثروة، لكن هذا المجرم الذي يظن أنه جعل جريمته شرعية بالذكاء الذي ارتكبها به سيسلم إلى الشرطة القانونية من طرف المتحري الذي ترى فيه الشرطة منافسا غير شرعي.

غير أنه على «هركول بوارو» أو «القديس» ان يتماشى مع مفوض الشرطة «ميجريه — MAIGRET» الشرطي الرسمي، الذي يسلب المتحري خصائصه ويجعل التحقيق ديمقراطيا ويلغي كل التمايز الاجتماعي في القيام بمهمته، وبالخصوص يجعل مظهر لعبة الشطرنج (المجاني أحياناً) الذي يميز

العقدة البوليسية الأسباب النفسية للمجرم في مكانها. لكن وحتى في أعمال سيمنون SIMENON فإن مخطط إدغاربو ما زال صالحاً، «فلميجريه» التفوق نفسه على زملائه في دائرة الشرطة الذي كان لشرلوك هولمز وهركول بوارو على سكتلند يارد. وقد احترمت الجدلية نفسها بين الحقائق المغلوطة والأسرار الحقيقية. وتحقيقات ميجريه تتصرف بنفس المانوية «MANI CHEISME» التي ترجع إليها تحريات هولمز: ففي نهاية القصة يتعارض الخير والشر.

وندرك أن جيمس هادلي تشيز ــ J. H. CHASE ان لم يخترع نوعاً جديداً بنشره «لاسحلبيات للآنسة بلانديش، ١٩٤٧» فهو على الأقل يعطي خطوطه بقوة حاسمة. وكما يدل عليها اسمها فان «رواية الرعب ــ THRILLER» رواية بوليسية موجهة لأن تجعل القارىء يقشعر من الرعب، وهو رعب مبني على ان قيم الرواية البوليسية ومحاورها التقليدية قد فككت وخلطت.

واذا استطاع الأبرياء أن يخلصوا [من كونن دويل الى ج. دكسون «الفرقة الملتهبة»] من المازوشية بفضل متحر (شرطي سري) بعثته العناية الإلهية فان تشيز بالعكس من ذلك، ومثلا ميكي سبيلان ــ SPILLANE، يعرض كل ممثلي الطبقات البورجوازية والبورجوازية الصغيرة مجرمين أم غير مجرمين، إلى سادية معممة. ولم يعد ضروريا حينئذ أن يفهم المتحري ذلك الجاني، فالعنف نفسه والعيوب نفسها توحد بين عوالم الضحايا والقتلة والمدافعين عن النظام. وفي أكثر الحالات فان «رواية

الرعب ــ THRILLER» تلغي فكرة «الخلاص» فالقاتل مثل الضحية يتم القضاء عليهما في اللحظة نفسها التي يظنان فيها أنهما في مأمن.

من النماذج إلى النماذج المضادة

تكون الرواية البوليسية نمطا قصصيا محدداً كما ينبغي، له قواعد جلية ولشخصياته الرئيسية الاستقرار والإتقان، أو على الأقل تجانس الأبطال الملحميين غير المتغير، فشرلوك هولمز او ميجريه، وهما شبيهان في هذا بأبطال الصور المتحركة يمكن أن يعودا أبديا في قصص لا تحصى بينما لا تحتوي طرق التعبير الروائية الأخرى التي ذكرناها إلا على خطوط متميزة فقط «للشخص الإنساني».

إن الشخص ليس هو الفرد. بل هو فكرة معينة، وصورة معينة عن الإنسان والعلاقات الإنسانية في لحظة معينة من تاريخ حضارة. إن الشخص مثال بمعنيي هذا المصطلح: إنه يحلل عينة من الأفراد في ظروفهم الاجتماعية التاريخية الحقيقية ولكنه يترجم أيضا طموحاتهم ومثلهم تماما كما يترجمها كاتب أو كاتب درامي أو سينمائي ويجعلها ضمن أشكال. إن الشخص في فنون التعبير وبالدرجة الأولى في الرواية، يقع تغييره في مستوى أعلى على تلك الإيديولوجية الحقيقية التي لاحظها الكاتب في المجتمع الذي يراقبه. وكما قلنا من قبل، فإنه الجوهر نفسه (لكن الحي) لإدراك تقدمي للشخص الذي ترجمته «هيلويز الجديدة».

لكن مفهوم الشخص مرتبط بمفهوم الحياة المدنية والمواطنية، وهي

الفكرة في اليونان مع التراجيديا عندما يكون بمقدور «المدينة» إعادة النظر في «القدر» المحدد تعسفيا من طرف الآلهة. ومع ذلك فإن التراجيديا إذا كانت تظهر الإنسان وهو يتوعى بظرفه ككائن اجتماعي وتاريخي فإنها تمسكه في عتبة هذا الظرف بينما لم يهب المسرح التراجيدي الغربي بالفعل صفة الفرد إلا للوجوه القوية بالولادة في أغلب الأحيان. لكن ج. بوشنر ـــ G. BUCHNER، وهو الأول، أعطى لفقير (ويزيك ـــ WAYZECH) بعدا تراجيديا بمطالبته له بهذا «الحق في الحب» الذي وقفه شكسبير وكورناي وراسين على الأمراء بينما تبعت الشخصية الروائية حيوية التاريخ الاجتماعي: فالرواية تبين لنا أنه يحدث مفهوم جديد للإنسان في كل انقلاب اجتماعي، ولذا فالرواية اعترفت بصفة الشخص لأفراد من كل المستويات الاجتماعية مع أن الطبيعية تعتبر شذوذا نبيلا. لقد تناول الروائيون في «الرواية البورجوازية» لسكارون و «السفر إلى أقصى الليل» لسيلين، «مشكلة الشخص» نظراً للطبقات البورجوازية والبورجوازية الصغيرة.

ونحن نقول «مشكلة الشخص» لأن الكاتب يجب أن يقيم علاقة بين أفكار (أو مثل) وبين أفراد اجتماعيين ملموسين: عليه أن يقيم العلاقة بين «الشخص» و «الشخصية» فاحيانا تكون الشخصية هي أبسط ناقل «للشخص» الذي يريد الكاتب أن يبرزه ويدافع عنه وأحيانا أخرى تكون بالعكس الناطق الرسمي للكاتب (بكل الصلاحية أو تقريبا). إن ماريفو يجعل «ماريان» تتكلم بينما يتكلم سانت ـــ برو مثل روسو مع العلم أن هاتين الشخصيتين تسيران في اتجاه «ايديولوجي» واحد. وكذلك ستافروجين وأبطال مالرو هم ناطقون رسميون لكن وجوه روايات

زولا ليست سوى موضوعات تجارب يبين الروائي بفضلها نظرته العلمية والاجتماعية للعالم.

ويبقى أن الشخص ليس نموذجيا إلا في حال تحدده في سياق حقيقي ودقيق. ويتبع تمثيل الروائي للشخص ظرفين: فعليه أن يستطيع أولا ملاقاة أفراد يلخصون فئات اجتماعية متميزة، والأفراد المراقبون هكذا (وهم الشخصيات الثانوية) يحملون «رسالات» فئاتهم بالتوالي والتي إذا وجهت مع بعضهما بعضاً تعلم الروائي بالطبيعة (الجسدية ــ الأخلاقية) لمجتمع ما و «بمحركاته» ويجب بعد ذلك أن يكون الكاتب قد استطاع ملاحظة أفراد حساسين وأذكياء ليحكم على «قيم» العلاقات الاجتماعية كما يعيشها أولئك الأفراد في شريحة اجتماعية (وفي أغلب الأحيان يعيشونها بعذاب). وانطلاقا من هذه التجربة يحكم على المجتمع في مجموعه. إن الروائي يكشف هؤلاء الأفراد الذين هم معه في مودة عاطفية وثقافية وأخلاقية في صورة واحدة، صورة شخصيته الأساسية. (أو الراوي). ويوجد بالفعل بين بطل الرواية والكاتب عرض متبادل: ففلوبير وإما بوفاري، وبلزاك وراستينياك، ودوستويفسكي راسكولنيكوف، وملفين والرائد اشاب، يتبع كل منهما الآخر.

إن الشخصية الاساسية المكونة بهذا الشكل ليست سوى «الإنسان الإشكالي» الذي وضحه جورج لوكاتش في الروايات الأوروبية الكبيرة، فمن مهام هذه الشخصية «كشف» و «عيش» التناقضات التي يقتضيها الوعي الجيد. (أي الإيمان السيء) للطبقة الاجتماعية (بمختلف مستوياتها) التي تنتمي إليها لأن هذه الشخصية المركزية هي

الوحيدة التي تعرف (راسكولنيكوف، راستينياك، جوليان سوريل) أو تشعر (إما بوفاري) أن هذا التجمع الاجتماعي يولد صراعات يتكيف معها أفراده بإرضاخ «القيم» (الله، الحب، العدل) إلى ضرورات المنفعة أو الرغبة في الصفقة المادية أو فقط من أجل الرقي الاجتماعي.

لكن هذه الشخصيات ليست لها جميعها وضوح راستينياك او فوتران ـــ VAUTRIN لأنها إذا كانت تدرك الطبيعة النزاعية لوسطها الاجتماعي فهذا لا يعني أن لها أيضا وعيا بالتنافر الجذري بين عالم القيم والعالم المحسوس. إنها تظن أو تحاول ان تبقى أفراداً اجتماعيين وفي الوقت نفسه تعرف حبا حقيقيا وتخدم مثلا. وهذه هي الحال مع دون كيخوته. سانت ـــ برو، ويلهليم ميستر، إما بوفاري، آنا كارنين، الأمير أندريه؛ ولعل جوليان سوريل هو الوحيد بين كل أبطال الروايات الذي أخطأ كثيراً بسبب المبالغة في الوضوح، في العالم وفي ذاته، فهو بالدرجة الأولى يوهم نفسه بظنه أن الطموح وكل استراتيجياته ستسمح له بصعود كل الدرجات الاجتماعية، لكن جوليان سوريل لم يكن محظوظ الميلاد كراستينياك، ويكفي أن تدين نبيلة ريفية صغيرة «لا اخلاقيته» لكي يصبح نجاحه مشكوكا فيه، وهنا يظهر أكبر وهم عند جوليان سوريل، فبمحاولته قتل السيدة «رينال ـــ RÊNAL» يعطي الدليل على أنه كان دائما مجهولا من أجل الحب والمثالية وأنه في أعماقه يمقت العالم والطرق الضرورية للوصول.

وشغل شكل «عدم الوعي الاجتماعي» الروائيين لمدة قرون؛ فحتى وجوه الروايات الطبيعية لا تقبل وضعها الذي هي فيه (أي أفراد اجتماعيون) ونظن أن لها الحق في العدل والسعادة. غير أن الروائي يستنتج

من عدم الوعي هذا معرفته بطبيعة المجتمع الشامل وقيمته. إن فكر الكاتب يقع فوق فكر البطل، وهو أوسع لكن هذا الوعي القصصي يبقى متناسبا مع الوعي المروي: فهما مرتبطان بعلاقة متجانسة تسمح للروائي ترجمة «معنى» المجتمع بواقعية. لكن هذه الترجمة تتبع «لفكرة» فروسو إذ ينقل الوضع الحالي (والنزاعي) للمجتمع إلى مفهوم للعقد الاجتماعي، هذا المفهوم المرتبط هو نفسه بفلسفة تقدمية. أما بلزاك فيرجع، بواقعية جذرية، أو هام بونس ــ PONS وأوجنيه جرانديه ــ E. GRANDET وروبمبري ــ RUBEMPRÉ، وأيضا وضوح راستينياك إلى مفهوم الحتمية. والشيء نفسه بالنسبة إلى مسيحية دوستويفسكي وإنسانية تولستوي التأليهية.

وهكذا يستطيع الروائيون إقامة «نماذج» سوسيوعاطفية «حقيقية» ومجردة وفي الوقت نفسه موجودة حقا ولكنها مع ذلك مثالية وهي التي تحدد الخطوط الرئيسية لحضارة ما في مرحلة معينة من صيرورتها. وبالرغم من هذه التناقضات (وسببها أيضا) وهذاالضياع، ومآسي الضمير هذه أو المآسي العاطفية فان الشخصية تكون مزيجا من المغامرات والقيم تسمح لقارىء اليوم وقارىء الغد ان يقارن نفسه بها. إن بعض ابطال الرواية يفوقون التاريخ ويجتازون حدود لغتهم الثقافية الخاصة والايديولوجيه والعاطفية. إن تجانس هذه الشخصيات مثل غموضها يسمح، «بالتأويل» لأشخاص لا يربطهم بها سوى خطوط مشتركة قليلة وإن كان المهم بالنسبة إليهم هو أن يكون لديهم نموذج أو مثال يضع طرق التفكير والإحساس والعمل. إن القراء حسب مشكلاتهم الخاصة أو المشكلات

الخاصة بعصرهم، يكيفون الصور الروائية البعيدة او الحديثة ويقرونها (راسكو لنيكوف، الدكتور جيفاغو، جوليان سوريل، أو شخصيات مالرو).

وبالضبط فان آثار مالرو مبنية على تصرفات وأعمال كانت بطولية لأنها تتبع نظرة عالمية للإنسان. وإذا اعتبرنا مع لوسيان غولدمان أن روايات أندريه مالرو تعبر بوضوح عن أزمة الحضارة الغربية، فليس أقل صحة من أن شخصياته تتجاوز وتتفوق بتفكيرها كما بأعمالها هذه الأزمة وتكون نماذج جديدة. غير أن هذه النماذج شاذة تاريخيا وثقافيا فهي، إذا ما جاز لنا هذا التعبير «تخرق» الروائي المعاصر. ويعترف مالرو فوق ذلك في «غرقى التنبورغ، ١٩٤٣» أنه من العبث أن ندرك «الإنسان» «العالمي» أو «الأساسي» بعد اليوم فالحضارة الغربية ليست إلا واحدة ضمن غيرها من الحضارات.

إن معاينة كهذه تتعلق عن قرب بإشكالية الرواية لأن الغرب منذ بدايات العصر الصناعي (وحتى منذ بداية الحضارة التجارية) وهو يقترح على العالم مفاهيمه عن الانساني بطريقة الرواية. وقد لاحظنا سابقا أنه منذ القرن التاسع عشر أخذت حضارات غير غربية لحسابها تقليداً روائيا أوروبيا أو أنجلو ــ ساكسونيا مبنيا أساساً على التمثيل المتجانس للكائن البشري، ففي أمريكا الجنوبية مثلا، كان أثر م. أ ــ استورياس ــ M. A. ASTAURIAS «السيد الرئيس» رواية وطنية لكنها غربية. أما في الاتحاد السوفييتي فنرى بالرغم من قطيعة الثورة م. شولوخوف ــ M. CHOLOKHOV «الدون الهادىء» يبقى وريث تولستوي وبالمقابل نرى

ب ـ باسترناك ـ B. PASTERNAK ثم أ ـ سولجينتسين ـ .A SOLJENITSINE يأخذان من جديد نبرات الروايات الروسية الكبرى وأشكالها.

ومع ذلك فإن الرواية الغربية بعد أن ظلت مدة طويلة تمجد الشخص المثالي، كانت الأولى في رفضه ابتداء من القرن «١٩». إن هذا الرفض للشخصية الممثّلة يرجع لأسباب عدة (اجتماعية، نفسية، جمالية) لكنها تفسر أساساً بالوضع الثقافي الاجتماعي للروائي. لقد ذكرت فرجينيا وولف في إحدى محاضراتها أنه «لا الطبقات المثقفة ولا الطبقات العاملة اعطت شيئا للأدب». وتعني الروائية الانجليزية «بالطبقات المثقفة» المتعلمين وليس رجال الثقافة وأولئك الذين يكتبون. الروايات الخاصة. «ولرجال الدين» الفضل فعلا (وهم أعضاء في الطبقات العليا وان كانوا مع ذلك هامشيين فيها) في ميلاد الرواية واختفائها، فرجال الدين هم الذين حَدَّدُوا وحكموا على ملامح الشخص البشري تاريخيا. وقد فرضوا على أنفسهم كذلك. كمهمة أولى، أن يجددوا ويصوّروا ويفسرّوا الإنسان النفسي الاجتماعي، و الإنسان عموما، بل معاصروهم هم الذين سلموا لهم بهذا الدور.

وكانت الطبقات المثقفة، التي تعتبر نفسها المؤسسة للمجتمع تنتظر أن تعرف هي نفسها الخير أو الشر من طرف الروائي بفضل تلك العقدة التربوية التي كانت ترى فيها السيدة هويه ـ HUET الوظيفة الأساسية للروائي. إن معارضة النظام الاجتماعي من طرف الشخصية يقتضي ويشرح إمكانية نظام اجتماعي وإنساني أحسن وكذلك ضرورته.

اجتماعي». وسيتكون موقف فلوبير هكذا وأيضا هنري جيمس وبعض الروائيين الألمان المتأثرين بالانطباعية (كارل اينشتين ــ C. EINSTEIN) وخاصة الروائيين الكبار الذين ظهرت آثارهم في السنوات ١٩٢٠ مثل بروست وفرجينيا وولف وجويس وفولكنير وهرمان بروش (H. BROCH، وقريبا ر. موزيل ــ (R. MUSIL). إنهم روائيون يرفضون أن يسندوا واقعيتهم إلى مفهوم تاريخ للإنسان فرؤيتهم للعالم جمالية أساساً حتى وهم يدافعون عن مثل سياسي (مثل هرمان بروش أو توماس مان).

وقد لاحظ كاتب مقالات أنجليزي أن الرواية كأثر فني «فكرة حديثة» ظهرت «انطلاقا من فلوبير». لقد كانت الرواية دوما مؤلفا فنيا غير أنه من الصحيح أن فلوبير ثم هنري جيمس يضعان القيم الجمالية فوق كل القيم الأخرى في «محتوى» رواياتهما نفسه، فأشباح «إما بوفاري» تجعلها ترى الحياة إما في شكل بشاعة أو في شكل جمال. إن «قوة التخيل» عندها هي بعد إبداع فني. وليست هناك أي شخصية هامة عند هنري جيمس لم تكن اهتماماتها الأولية جمالّية. إن هذا الإدراك للشخص يجب أن يكون مترجما بكتابة الروائي. ويقول بروست: «إن هذا القول متعلق بكل المظاهر الشكلية للرواية والملاحظات الوضعية لاستعمال الزمن وتكوين القصة». إن تقنيات الرواية وطرقها ومحسناتها تصبح «ظاهرة».

إن تطور العلاقات الاجتماعية نفسه جعل الروائيين المعاصرين يدركون الشخص أساسا بمصطلحات الفن والثقافة وأن التغيرات الاجتماعية هي نفسها تجعل الروائيين يمثلون شخصياتهم الاساسية بخياتها «النفسية»

وبعبارة أخرى فطالما ظلت الحضارة (التجارية الصناعية، البورجوازية) تحتوي على رجاء إنساني، فان الروائي يرتكز عليها ويساندها. إن وضع الكاتب ووضع الشخصية ظلا مشتركين في فكرة التمثيل، فمن جهة يمثل المجتمع من طرف صور نمطية أو من جهة ثانية يتضامن الروائي والشخصية مع القوى الايديولوجية «القيم» التي تحرك «الطبقات المثقفة» حتى وإن كانت هذه الطبقات لا تعيش المثل حقيقة. وقد كان روسو واعيا بأن البورجوازية قد حزفت فلسفة التنوير (فقد استعملتها لأغراض سياسية) لكن الكاتب ما زال محتفظا بالأمل بأن هذه الأخلاق التقدمية ستدخل البورجوازية (وهو يرى ذلك في عدة إشارات) وستكون مهمة «هيلويز» هي بالضبط تمجيد تجربة: فكرة التقدم.

إن ثلاثة روائيين يورطون تباعاً هذا التحالف بين الروائي والمجتمع الذي يعنيه: أولا ستندال بمعارضته الفردي بالاجتماعي، وثانيا بلزاك لأنه يعامل الكتل الاجتماعية كفيزيولوجي (فالقيم والمثل عبارة عن بذور ظواهرية في نظره) وثالثا دوستويفسكي بإرجاعه الأقدار الإنسانية إلى قوة روحية، العفو. إن الصور التي تتضمنها آثارهم تكاد تكون معزولة تماما عن رؤية للانسجام الاجتماعي. وبدرجة أدنى نجد الأمر نفسه عند ديكنس والرواية الطبيعية، بتعمقها في العلم والثورة وبرفضها إمكان أن تكون «الطبقات المثقفة» حاملة لمستقبل إنساني.

وحين نشر زولا (عام ١٨٨٠) «الرواية التجريبية» فإن عدة كتاب قد أكدوا من زمن بعيد تعارض مفهوم الثقافة مع مفهوم المجتمع: فإدغاربو وبودلير ولوريامون» يرفضون إعادة نظرتهم إلى الواقع إلى «مثل

أكثر منها بأحاسيسها وعواطفها. ولم يعد الاهتمام «بالطابع» بل بحياة وعي محسوسة في الزمن اليومي، ومن ثم حدث نوع من التعفن في العقدة فالرواية تعرض مواقف تافهة ظاهريا ونبرتها هي نبرة السيرة الذاتية. وقد تطورت القصة بالفعل في شكل الحوار الذاتي الداخلي الذي اتخذ عدة أشكال من هنري جيمس إلى فرجينيا وولف لكن هذا الحوار لا يخلط أبداً بالحوادث التي يقوم بها جوليان سوريل أو شخصيات جان أوستن ـ J.AUSTIN .

وقد حددت الرواية على أنها «تجربة للحياة خصوصيا.» وليس هذا التحديد لازما إلا للرواية المعاصرة التي تعيد النظر في مجتمعات منغلقة وبيئات، وليس في تلك المجموعات الاجتماعية الواسعة والمتدرجة التي كان ستندال يستطيع ملاحظتها او بلزاك أو تولستوي (أو يعيدون بناءها). إن روايات هنري جيمس وبروست تتصرف انطلاقا من تجربة لبيئات اجتماعية (MONDAIN) استفاد منها هذان الكاتبان مرتين، فمن جهة تتكون اللغة الاجتماعية (MONDAINE) من «تنويعات» يستطيع الروائي من خلالها ان يميز تعقد الوعي وما يسميه جيمس «ارتجافات الهواء الأكثر دقة». ومن جهة ثانية فان الاجتماعية (MONDAINE) ومحسناتها وأكاذيبها تجعل الكاتب يفكر في ذاته وينقل وعيه في بعده كما في عمقه. وأخيرا يظن الروائي نفسه مدفوعا نحو قيم ومثل جمالية أمام الأنانية وضيق الأفق وعبادة المال وحب «الظهور» الذي يجده في الناس الذين يعاشرهم: فحب التحليل واللامبالاة وحب الفن تسيّر الشخصية الرئيسية أو راوي أثره.

ان التقلص الاجتماعي والتوسع النفسي والتسليم بالقيم الجمالية تمثل

جميعها انعطافة حاسمة في العمل الروائي. يصادف حدوثها أفول الطبيعية وعموما الواقعية التاريخية والاجتماعية. ويلاحظ الروائي الأمريكي «صول بلو ــ ١٩٤٤ SAUL BELLOW» أن الأبعاد الهائلة التي اتخذتها المجتمعات جعلت للشخصيات الروائية أبعاداً أقل مما كانت عليه من قبل، فالمجتمعات لم تتوسع فقط بل تفرقت بالاضافة إلى ذلك وهي متقوقعة في طبقات ينقصُ تخاطبها فيما بينها شيئا فشيئا. ولذا فمطلوب من الروائي أن يدرس العلاقات بين الأشخاص بدل التجمعات الاجتماعية الواسعة. واذا كانت الحياة الاجتماعية تقترح على هنري جيمس ثم بروست ميدانا واسعاً للملاحظة فإن ميدان التجارب المقدم لجويس دوس ــ باسوس وفولكنير ليس أقل اتساعاً، ففي دبلن (جويس «أوليس، ١٩٢٢») وفي نيويورك (دوس باسوس «MANHATTAN TRANSFER») تعرض الإنسانية نفسها على الروائي كذرات تتقاطع في تحيز ضيق دون أن تعرف بعضها أبدا أو تتعرف على بعضها بعضاً وسيختار الروائي من هذه الجزيئات الانسانية فرداً أو عدة أفراد محكوم عليهم أن يتجهوا نحو حياتهم الداخلية ليجدوا «هويتهم» وهي رد الفعل الوحيد الممكن ضد وجود آلي تكون فيه العلاقات الإنسانية خِلافات دائمة. وسواء أكانت هذه الشخصيات تقوم ــ كما عند دوس باسوس في «منهاتن ترانسفير» ــ بمحاولات مجهضة باستمرار للتعبير عن «مناجاتهم الداخلية» أم بالعكس قد يتوصلون إليها (نسبيا جدا) كما في آثار بروست أو فرجينيا وولف أو فولكنير فان دلالة الرواية ترتكز على عدم التخاطبية وعلى عدم تبادل الوعي.

وجد وضع الشخصية نفسه مغيرا، فقد كانت المقاييس الأولى

لواقعية الشخصية «معقوليتها» بالنسبة إلى فلوبير اجتماعية: فالسيدة بوفاري لها عنوان صغير آخر هو: «أخلاق الريف» أما بالنسبة إلى جيمس وأيضا مارسيل بروست فلا يعتد إلا بالمقاييس النفسية الثقافية (الجمالية) والشخصيات الثانوية هي وحدها التي تكون اجتماعية، وبهذه الطريقة يريد الروائي أن يقرر أنه إذا كان «الواقعي» (بالقوة) إلى جانب الاجتماعي فإن «الحقيقة» بالعكس تنتمي إلى ميدان «التفكير». ولذا يعلن أندريه جيد ـــ A. GIDE أنه «يحزم حقائبه» إذا كان الأمر يتعلق بإعطاء وضع اجتماعي للشخصية و «إلباسها» و «خلقها من السوابق». لقد توقفت الرواية عن منافسة الحالة المدنية فالكاتب يفضل «المزورون» لأن النقد الرسمي لا يتوقف عن السيلان، مغفلا من يد إلى أخرى، ولا يسمح بأي تخاطب بين الأفراد ولذا فهو ناكر لهوية كل واحد.

وهكذا فحين ننظر إلى عوالم بلزاك وبروست (أو زولا وفولكنير) نلاحظ تبادلا بين أفكار الموضوعات والأشياء، ففي الكوميديا الإنسانية، حيث كل الأفراد عبارة عن أشياء اجتماعية أساسا، فإن الفرد يكون موضوعاً حين يتقبل في ذاته طبيعة الشيء هذه؛ وبهذا يستطيع، بفضل استراتيجيته تكييف مراقبة هذه الحتمية والتحكم فيها والوصول الى القوة (راستينياك، فوتران، ابنة العم بيت ـــ BETTE) لكن أولئك الذين يستمعون إلى ميولهم مثل ابن العم بونس ـــ PONS يعاملهم المجتمع كأشياء لاغير.

أما في عوالم «البحث عن الزمن المفقود» (وأيضا في عالم فولكنير برغم المظاهر) فان نوعية الموضوع تقاس بمدى اتساع الذاتية الناكرة

للتواضعات الاجتماعية وقوتها بينما يبقى أولئك الذين يطيعون هذه التواضعات عبارة عن أشياء لا غير في نظر الكاتب: آل فردوران ــ VERDURIN اذا نظرنا مثلا إلى لا مبالاة الراوي. أما عند بلزاك فان الموضوع، وهو يعرف نفسه شيئا، يحصل بهذه الوضعية نفسها على انتصارات ملموسة في العالم وضده بينما تقتضي الميزة المعطاة للذاتي عند بروست انتصارا كله تجريد للواقع، وتقود شخصيات فولكنير إلى الموت وذلك لأن الشخص الذاتي (الفرد المرتبط «بالمناجاة الداخلية») غير مؤكد فهي غير تامة كما أنها ليست متجانسة. إن ميدانها هو ميدان تجمعات للإبهام وتنوعات المستوى التي تحتل وعيا وتغيره بدون توقف.

ويلاحظ «إــ ميرسون ــ I. MEYERSON» أن «الأنا» ــ عند بروست وبريانديللو ــ PRIANDILLO، وجويس وفرجينيا وولف ــ يظهر كتذبذب بين تشتتات (الشخص) والمجهودات المبذولة من أجل تجميع ما تشتت. ولكن هذا لا ينفي أن الروائي يفضل فرداً غير محدد يريد أن يكون هكذا. أما التاريخ والمجتمع والمال والعواطف والأفكار الأخلاقية والسياسية فانها أثرت فقط في الوجود المجسد والظاهر لهؤلاء الأبطال الروائيين الجدد في العالم. إن شخصهم وحقيقتهم يكونان جماليين عند بروست وثقافيين عند جويس ومتعلقين عند فولكنير بالإحساس المأساوي للحياة. غير أن علم النفس المسمى «علم نفس الأعماق» هو دوما وسيط بين مظهر هذه الشخصيات (الاجتماعي ــ التاريخي) وجوهرها (مثلها للأنا). إن القارىء يجد نفسه إذاً أمام نماذج مضادة سوسيو ــ عاطفية، فالوجود الخارجي الظاهر للشخصية يتسجل سلبيا في سياق اجتماعي وتاريخي، أما وجودها

الداخلي (حقيقتها) فإنه موصوم بالحيرة وعدم الانتهاء: فهذه الشخصية تترجم الشخص الإنساني أكثر من البحث عن هذا الأخير.

ومع ذلك فان هذه النماذج المضادة تبدو وكأنها مصبوغة بخطوط خاصة دقيقة بل هي «إيجابية» غداة الحرب العالمية الثانية أي في عالم يبدو متطابقا نقطة بنقطة مع جوهر قصص كافكا وشكلها. وبدون شك فان «المسخ» و «المحاكمة» و « القصر» تحتوي بالقوة على «رواية جديدة»، لسبب أساسي هو أن شخصيات كافكا «المجهولة»تبين أن الفرد لا يستطيع بعدها أبداً أن يبحث عن الحقيقة لا في الاجتماعي ولا في حياته الداخلية. إن الإنسان بالنسبة إلى كافكا كان محجوزا إلى هذه الدرجة في المجتمع الممغنط بالعلاقات الإنسانية «القانونية» بقوة، وأن هذا التشابك الاجتماعي يمنعه لا بالفعل وحده ولكن بالقانون أيضا من أن يجد ملجأ في ذاته وفي الثقافة والفن فروايات بروست وجويس وفولكنير [عالم فولكنير عبثي لكنه يسمح بالحلم وبالارتباط بحلم «الماضي» إلى درجة الموت] اعتبرت غير «شرعية» (وكذلك غير واقعية) من طرف قصص لم يكن الزمن فيها الا تتابعا بسيطا للحظات حاضرة.

لقد قدمت قصص كافكا، بعد الروايات البيكارسيك وسرفنتيس وديغو وماريفو وبلزاك وفلوبير وجويس، الدليل على أن التوازن بين مفهوم ما للشخص وشكل ما للسرد كان دوما صارما، فشكل «المحاكمة» مثلا ينتمي إلى «هنا والآن» المستمر لأن فرداً هو («K») أرغم على الانخراط فيه، فهو لا يستطيع إذاً أن يفكر إلا «انطلاقا» من «محاكمة» (تشابك اجتماعي) حاضرة دوما، متجددة باستمرار في رتابتها الآلية، وتمنعه من

التفكير في بعض «القيم» مهما كانت ما عدا «صحة المحاكمة» الشبح التي هو شيئها دون سبب ظاهر.

لكن آثار كافكا ستؤثر في «الروائيين الجدد» كنماذج شكلية أكثر منها في جوهرها فهم يستخرجون من هذه الآثار درساً في العبثية أكثر منه درسا في «الوجود».

وانه لذو مغزى كبير أن ناتالي صاروت ـ N. SARRAULT في «عهد الشك» وبيكيت في «مالوي» وآلان روب ـ غرييه في أحد نصوصه النظرية قد اتهموا ثلاثتهم البير كامو ـ A. CAMUS بأنه يشيد بالعبث كأخلاق «إيجابية». وتأخذ ناتالي صاروت على كامو خاصة أنه استخرج أخلاقا و «رؤية للعالم» من وضع قد بدأ «وضعه» في «الغريب» فقط. إنه وضع إنسان يتمثل سلوكه في أن يرى وأن يكون شاهدا على... دون أن «يستنتج» شيئا من صفته كغريب. إن فردا كهذا بالنسبة إلى كتاب «الرواية الجديدة» هو الانساني الحقيقي: أي ذلك الذي يوجد دوما «أمام» العالم. لكن «عهد الشك» (وهو نص نظري في الخمسينات مع «الطبيعة الإنسانية» التراجيديا لآلان روب ـ غرييه) لم يشتبه في «الأطروحات» التي يمكن أن تعلنها رواية أو تدافع عنها فقط بل إن ناتالي صاروت توجه اللوم نفسه أيضا إلى بروست وفرجينيا وولف المتمثل في «التمثيل» الذي فعله هؤلاء في مقلدي بلزاك أو الرواية الطبيعية: فراوي «الزمن المفقود» وبطلة «السيدة دالاوي ـ DALLOWAY» بالرغم من تنوعها وإبهامها إلا أنهما يمثلان نماذج عميقة، أعطت للشخص الإنساني خطوطا دقيقة.

إن «الرواية الجديدة» انطلاقا من مفهوم «هنا والآن» ستأخذ ثلاث طرق رئيسية، فستبين ناتالي صاروت («صورة مجهول» و«الانتحاءات ـــ TROPISMES») أن سلوكنا وأفعالنا ليست سوى «اقترابات» وسيطبق بيكيت في «مالوي» أو «مالون يموت» MALONE« مبدأ لعدم التحديد الجذري»(إنها كانت تمطر إنها لم تكن تمطر ـــ (نهاية «مالوي»)). وروب غرييه سيبني عمله الروائي على «محيط» الأشياء و«مواقعها» و «نسبها» هذه الأشياء التي ليست في الحقيقة إلا «هنا»: فالخيال لا يستطيع تحويلها.

إن «الرواية الجديدة» لم تكن مدرسة فرنسية محض: فالرجل في الحاضر هو في قصص جاك كرواك «على الطريق» ووليام بورو «الآلة الرخوة» الامريكيين. إن الأدب الذي سمي «أدب المعاينة» يكون قد عبر عن رفض «لثقل الماضي» ونتيجة لذلك قد عبر عن المأساوي. وسيفترق في هذا كتاب عن كافكا كما عن فولكنير ومسرح بيراديللو ـــ PIRANDELLO

الإدراك الروائي: قد تسند وظيفة الرواية ودلالتها طواعية إلى الملف الخيالي، ففي الحقيقة إن الفن الروائي أقل سماحا للقارىء بتخيل الأحداث والأشخاص والأشياء من أن يجعله يدركها في «وجودها» بالمعنى المعطى لهذا المصطلح بالفينومينولوجيا (الظواهرية). إن الرواية تجعل الظواهر تظهر: وهذه الظواهر تتشكل على خلفية لغتنا (تخاطبنا اليومي) وأيضا على خلفية نظراتنا اليومية إلى الواقع وإلى أحاسيسنا المنهكة. إنها أقوال ونظرات

وانطباعات تحملها عواطفنا أو مصالحنا وتغلفها وتشوهها وتنحتها وهي تدل على قلة الوقت الذي لدينا لنتوعى بالواقع في مجموعه وخاصة في تفاصيله.

إن الرواية سواء أكانت لبلزاك أم لفولكنير تحول الواقعي إلى كتابة تجعلنا ندرك في الوقت نفسه استمراريته وتقطعه: استمرارية (أو تجانس) البنسيون (الفندق العائلي) القذر كظاهرة اجتماعية وتقطع الأشياء والأفراد الذين يكونونه (الأب غوريو) وآستمرارية مدينة جيفرسون الصغيرة (عند فولكنير) أو أسطورة الجنوب وتقطع الذاكرة الإنسانية واللمس الإنساني. وزمن الساعات الذي نشعر بدقائقه العبثية تهاجمنا وكأننا لم نقس الزمن بعد أبداً. ان الرواية تجمع البيئات الاجتماعية والإدراكات والطبيعي والثقافي وتميزها وتنظمها وتفرقها! ففي هذه المرحلة ـــ كما يلاحظ موريس مرلو بونتي M- MERLEAU- PONTY ـــ في فينومينولوجيا الإدراك (ظواهرية الإدراك) ـــ تبين لنا رواية لبلزاك هي «الزنبقة في الوادي» كيف أن باقة ورد تحكي وتلخص كل القول العاطفي لطبقة اجتماعية. وفي مرحلة أخرى يمكن بواسطة الرواية أن نعرف شيئا ما له حجم وملمح قابلان للقياس.

لكن التباينات والفوارق بين «الزنبقة في الوادي» «والناظر» خصوصية، فالروائيون «الكبار» يتميزون عن «الآخرين» بكونهم يعرفون اختيار موضوع عملهم والإحاطة به أي يحددون بدقة لغة هذا العمل. إنه مظهر يبدو لهم أساسيا في الشخصية في لحظة تاريخية معينة يحاولون تثبيتها بالكتابة. وحتى حين يعتنقون واقعا إنسانيا وماديا هاما فان الروايات الكبرى تبقى جزئية ومتحيزة: فهي تلح على بعض ملامح العالم والحياة وهي بفضل هذا الانتقاء مدارس للإدراك.

ان قول سارتر: «كل تقنية روائية تعود بنا الى ميتافيزيقا الفن الروائي» يعني أن فكرة ما عن العالم ضرورية ليعاد النظر في الطرق التي تسمح بترجمة هذا العالم. إن الأشكال الروائية وسيطٌ بين ادراك الواقع (ميتافيزيقي أم لا) والادراك المقترح على القارىء. ولنر الآن مشكلات جمالية الرواية.

جمالية الرواية

تاريخ، لكن بنية ــ نوع، لكن فن

إن ملامح الرواية لا تحصى ومع ذلك فإن الإبداع الروائي تتحكم فيه ثلاثة مبادىء. الأول منها يتعلق بالعلاقة بين التاريخ والبنية والثاني له علاقة بتجانس النص الروائي والثالث ينبع من مفاهيم الفن والجمال في حد ذاتها.

لقد أكد ليفي ستروس و دوميزيل ــ وهما على صواب ــ على الطبيعة الخطية والنهرية للرواية غير أن هذه الخطية ليست كذا إلا بالمقارنة مع الطابع المنظم بل الدوري للأسطورة والملحمة أو أيضا بالتراجيديا. وإذا كانت الرواية هي حقا وبكل تفوق النوع الممثل للمجتمعات التي «تتعاطى التاريخ» فان «معنى» هذا المسار التاريخي هو الذي شغل الروائيين دوما. وقد بيّن القصاص الذين كانوا يمططون أشلاء أسطورية أو ملحمية بهذا إيمانهم بإنسان وبإنسانية في حالة «صيرورة»، لكن هذه الصيرورة تتجسد في القصة. بمجموعة من التكرار، بفصول تبدو دوما

معادة. وحتى ليفي ستروس قد لاحظ تناقض الرواية المسلسلة: فالروائي (أوجين سو ـــ E. SUE) يعوض المجرى الحتمي للتاريخ (مكون من «دورات قصيرة») بأخلاق مجردة ومثالية تعبر عنها «النهاية السعيدة» للقصة؛ فقد «كون» الروائي إذاً آنطلاقاً من هذه الأخلاق قصة كان مجراها تاريخيا مع ذلك. إن المسلسل يأتي بالدليل عن طريق العبث، وفي كل قصة روائية توجد «بنية» ذات علاقة (سلبية أو إيجابية، مباشرة، أو غير مباشرة) «بالتاريخ» وكأنها مع «تاريخ ما».

ولذا فان عملية الإبداع تجد نفسها مواجهة بالمشكل التالي: الإنسان تاريخي لأن «التاريخ» لا ينتهي أبداً (فهو مستمر ودائم) ويجب على الكاتب (مثل أنطوان دي لاصال ـــA.DELASALE في «جيهان دي سنتره الصغير») ان يمنح قصته تنظيما خاصا بإنهاء التقدم اللامتناهي للتاريخ. إن حل هذا التناقض موجود في المركز الأكثر عمقاً للإبداع الروائي. إن معنى الرواية ومعقوليتها يعودان إلى تكوين غير زمني وتقدم زمني، وكلما آقتربنا من القرن العشرين كلما ظهرت هذه العلاقة في شكل معارضة أو تناقض؛ ففي أعمال بروست أو جويس أو فولكنير أو روب ـــ غرييه يظهر تكوين الرواية كدفاع ضد عبثية مسار التاريخ.

إن هذه الازدواجية بين البنوي والخطي (العامودي) هي الرواية (وهي في الحقيقة بين الزمان والمكان) لا تحتاج إلى أن نلجأ إلى أمثلة بلزاك أو فولكنير لنعرفها لأن كل روائي يختار محوراً (أي موضوعاً) هو بالضرورة فضائي أو دقيق (عاطفة معارضة، خصومة، الأب والإبن أو حتى حدث بسيط) يطوره السرد تاريخيا.

ونركز في الدرجة الثانية على تجانس النص الروائي لأننا حين نركز دراسة الرواية على الشخصية يمكن أن ننسى أنها وحدة نصية لها نفس الطبيعة (أي الاسلوب نفسه) كباقي عناصر العمل الأخرى (الوصف، الحوار). ان نظرة بلزاك (العاطفية او الثقافية) إلى الناس والاشياء، إلى الوقائع والقيم تعود إلى «رؤية للعالم» واحدة، تعبر عنها الكتابة. إن تجانسا مشابها يميز أعمال بروست.

وأخيرا (المبدأ الثالث) فإن الرواية فن؟ وتظهر في تاريخ الرواية «اشكال مجددة» تتباين مع الأشكال الأكاديمية أو التقليدية. إن ظواهر التجديد تظهر في الرواية كما في الرسم طابعا مزدوجا، فمن جهة يستوحي الروائي الذي يريد أن يكتب عملا أصيلا النصوص الروائية التي كانت جديدة في وقتها بدون شك، ولكن ليس من أجل محاكاتها، ومن جهة ثانية، فكما قلنا أعلاه، سيحاول هذا الروائي أن يعبر عما يبدو له في عصره أساسيا في الإنسان ومن أجل الإنسان. إن الرواية كنوع يمكن أن تصبغ بأي لباس في حدود سرد مكتوب نثراً، وكفن، فانها تخضع لقاعدة «الخصوصية» التي تتمثل في معرفة تشكيل علاقة صارمة بين «جوهر جديد» و «طرق جديدة».

ان الروائي، سواء أكان مجددا أم لا، عليه أن يؤسس أشكالاً روائية بقيامه باختيارات في الملامح المتعددة للواقع الذي هو شاهد عليه كما في الآداب التي هو قارئها؛ لكن حرية الاختيار تقتضي الاقتناع بحدود هذه الحرية. وهكذا فان تقنية الرواية بالرسائل ملائمة لكن الكاتب حين يستعملها لا يستطيع أن يكتب إلا ما يمكن أن يعرفه كل من المتراسلين:

فهو يمتنع عن التعليقات المفسرة التي يمكن أن يستعملها بلزاك وحتى فلوبير. وبالمقابل فان مؤلف «الأب غوريو» يمكن أن يحكم على كل تصرفات شخصياته ويعلق عليها ولكن يجب حينئذ أن يظهر إلى القراء كمؤرخ وعالم اجتماع وقد استطاع دراسة المجتمع عموما قبل أن يقدم حالات خاصة. ولهذا السبب تعود «معقولية» القصة الروائية و«موسوعية» الروائي إلى «علاقة منطقية» بين الراوي و «الشيء المروى»، ومن هنا أهمية آختيار منظور قصصي أو «وجهة نظر» بالنسبة إلى الرواية (وأيضا المسرح والسينما).

الأشكال الروائية: إن فن الرواية يحتوي على تسلسل من المدارس لا يتجاوز عددها مدارس الرسم، فستندال يبدو، حين يعرف الرواية بأنها مرآة موجهة على الطريق، وكأنه يلخص الأشكال التي اتخذتها الرواية في القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر والتي كانت «أشكالاً متزامنة» لكن روائيي تلك الفترة الكبار عبروا بتلك الأشكال عن «واقعية تاريخية» لأنهم كانوا يأخذون بعبارة «معنى التاريخ» بمعنييها: فالتاريخ كان له «اتجاه» و «دلالة» معاً. لكن ستندال بالرغم من عبارته الشهيرة لا يعكس في رواياته مجرى التاريخ إلا ظاهريا، فقدرا جوليان سوريل وفابريس دل دونغو يؤكدان أن ليس هناك معنى لا للتاريخ ولا للمجتمع. ان التاريخية وتزامنية الفن الروائي قد أوقفتهما بنوية بلزاك. ومن الملاحظ أن الروائي هو الفاضح للوهم بصفة ممتازة، أي هو الذي يبرز بوضوح الطبيعة الاقتصادية أساساً للعلاقات الإنسانية ــ هو الذي يقدم أيضا

خطوطاً مشابهة لخطوط النظام الأسطوري وذلك في عمله عموما. ان مجتمع بلزاك كون متدرج تتحد قطاعاته (الممثلة بالروايات التي تكون «الكوميديا الإنسانية») فيما بينها بالروابط الضرورية «فكل واحد منها يرجعك إلى كلية منظمة وبالعكس». إن بلزاك يبني «التاريخ» لا لأن الصيرورة التاريخية (أي تقدم روائيي القرن السابق) في نظره تنتهي إلى بناء اجتماعي اقتصادي حقيقي بل أيضا لأن الأفراد في أعماله ليس لهم تاريخ ولا بانتقاله من مستوى اجتماعي إلى آخر، صعوداً أو نزولا.

إن بلزاك، ببنائه التاريخ من طرف المجتمع يؤسس تكوينا روائيا سيكون في أغلب الأحيان مقلدا بتنوعات متعددة. إن هذا التكوين يشمل نظاما سيأخذه زولا باسم فكرة الإنتاج: فالتاريخ بالنسبة إلى الفكر الطبيعي (خاصة بنتائج العمل الإنساني) يولد مجتمعات ليست بالنتيجة مستقرة أبداً كما كان يريد بلزاك. وبما أن التاريخ كتطور هو طبيعة الإنسان فإن أشكال الرواية تتصرف انطلاقا من فكر حيوي (بيولوجي) مثاله الواضح هو «التكوين المتفرع (المتشجر)» الذي استعمله زولا في «آل روغون ـــ ماكار ـــ ROUGON- MACQUART ».

إن أعمال بلزاك وزولا، وهي تمثل النموذجين الأكثر تجانسا في النوع الروائي، تلقي الضوء على مفهومين ذوي طابع تقني وهما أساسيان للإبداع الروائي عموما، الأول هو مفهوم «الاقتصاد السردي» فبلزاك بإظهاره شخصيات رواية ما في رواية أخرى وزولا بتعبيره عن مجتمع كامل من خلال أسرة، قد قاما بعمل تكثيف مبرمج سجل بفضله ثانية واقع واسع

جدا ومعقد. أما في أعمال سرفنتيس فإن الاقتصاد السردي قد ضمن بتسكع دون- كيخوته وبازدواجية الفارس- الخادم.

أما المفهوم الثاني، وهو ذو صلة وثيقة بالأول، فهو مفهوم «الاستعارة» فالروائي يعبر عن الكل بالجزء والعالم بالهيئة أو الصورة بالخط، والزمن باللحظة. ان بنسيون «الأب غوريو» يلخص وضعا آجتماعيا، وقطعة مادلين (وهو نوع من البسكوت) صغيرة مغمسة في الزهورات (من جهة سوان) ليست ظاهرة نفسية فقط بل هي أيضا كلمة تستدعي نصا.

إن م.م باختين «M. M. BAKHTINE» يبين في «شاعرية دوستويفسكي، ١٩٢٩» أن الكتاب الروس أعطوا الرواية «شكلا متعدد الأصوات» يحرص على اعتبار المجتمع حيزا تتقاطع فيه لغات عديدة. وعلى عكس بلزاك فان فكر دوستويفسكي يدرك الإنسانية وهي تختلط كل خطوطها أو عناصرها سواء على المستوى الفردي أم على المستوى الجماعي، فلا الأفراد ولا الجماعات لم تعد منسجمة والدوافع اللاواعية للأفراد تظهر في سلوكهم الاجتماعي، ويصبح المال والرغبة الجسدية لا يفترقان عن حياة الروح والطموحات الصوفية. ويبين باختين أن دوستويفسكي قد وجد هذه الرؤية عن الغموض الإنساني مسجلة في الظاهرة الاجتماعية للكرنفال الذي «يشوش» المراتب المقامة.

إن تعدد الأصوات النشاز (وان كان غير خال من الانسجام) الذي يطبع حوار دوستويفسكي ومشاهده يعلن عن الاشكال «الفضائية» للروائية بوضوح، وذلك عندما تصبح «أزمة القيم» حقيقة

مؤلمة بالنسبة إلى الروائيين. وعندما يتعلق الأمر برفض الصيرورة والحتمية التاريخيتين وإدانة القيم السطحية المحض في «المجتمع» فإن العمل الروائي سيكون رافده الأساسي هو سعة الوعي (بروست) أو مجموعة من الوعي (فولكنير) تبحث عن نفسها، وهي دوما مجروحة ومبهورة بالمادية اللامتجانسة للواقع (في ملامحه الاجتماعية خاصة) فبروست يجعل من الزمن الذي يجب إيجاده حيزا قصصيا أما جويس ودوس باسوس فيستخدمان مدينة حديثة كإطار للتكوين بينما يستخدم توماس مان (الجبل المسحور) السور المغلق لمصح. إن الرواية بقيت متعددة الأصوات (خاصة روايات فولكنير) لكن الفضائي يسلب مكان الزمني بوضوح عند دوستويفسكي. وسواء أكانت الرواية تنمو في أربع وعشرين ساعة كما في «موت فرجيل» (بروش) أم تمتد على مرور الزمن (توماس وولف. TH. WOLFE) فالأمر يتعلق بزمن هو فضاء: أي المدة.

إن «تجربة السردي» (أو إذا شئنا السردي كتجربة) تميز أشكال الرواية الجديدة؛ فحتى القرن العشرين كانت الرواية (المجدّدة) تشرك فكرة المعنى نفسها مع فكرة الزمن، فالمعنى عند بروست أو جويس لم يعد مرتبطا إلا بفكرة المدة أي بحيزات واقعية مهددة دوما بالتجزيء من طرف الواقع الزمني الخارجي. وهناك فراغ للمعنى في روايات كافكا لأن هناك فراغ زمن: فالكتابة خطية لأن الفرد يجب أن يذهب إلى الأمام دون أن يشك بأن التاريخ والمجتمع قد أصبحا ساكنين. لكن إنسان كافكا يؤمن بأن لبحثه معنى، وبالمقابل فإن الإنسان في الرواية الجديدة يظهر وكأنه لا يستطيع أن يقوم بتجربة أخرى غير تجربة أن يقول (بل يعترف) ما يرى أو

يمر برأسه. إن الشكل الروائي ينزع إذاً نحو السردية في حالتها النقية: فهو يقدم تقريراً بتقابل المعطيات المتكررة عن «هنا والآن».

بلاغة الخيال: إن منظري الكتابة الروائية هم أولا الروائيون أنفسهم، فمقدمة «الكوميديا الإنسانية» ومقالات ستندال أو كتاباته الخاصة، ورسائل فلوبير و «الرواية التجريبية» لزولا (١٨٨٠) و«فن الخيال، ١٨٨٤» لبروست ومقالات فرجينا وولف «THE COMMON READER، ١٩٢٥ – ١٩٣٢ COMPOSITION AS EXPLANATION، ١٩٢٦» لجرتريد شتين – G. Stein و«عصر الشك» لناتالي صاروت (١٩٥٦) و«من أجل رواية جديدة ١٩٦٤» لروب– غرييه، هي جميعها دراسات جمالية حول الرواية يبين فيها أولئك الكتاب ضرورة التقنيات والأشكال الجديدة. ولكي نستعير قولا لفرجينيا وولف فان الروائيين يقولون لِمَ كانت «وسائل» الذين سبقوهم «سيئة بالنسبة إليهم».

إن الدراسة الأولى الشاملة للرواية (كنوع وكفن خاصين) هي «ملامح القصة القصيرة» لفورستر ــ E. M FORSTER (١٩٢٧) فان كاتب المقالات والروائي الانجليزي ينطلق من وجهة نظر بنيوية فيعدد أولا ملامح الوجود الإنساني التي تتخذها الرواية في أغلب الأحيان كنظريات أو موضوعات: الولادة، الموت، الغذاء، الحب، القيم. ولنلاحظ بهذه المناسبة الحيز الضئيل الذي أعطي للعمل (بل للإنسان أثناء العمل) من طرف الفن الروائي. ثم يعزل فورستر بعد ذلك عناصر الرواية الكبيرة الثلاثة: الشخصية، التاريخ، العقدة (أو «الحكاية»). أما إدوين موير–

E. MUIR فيظهر في بُنية القصة القصيرة، ١٩٢٧، أكثر بنوية من فورستر لأنه يلاحظ الفن الروائي بالعلاقة مع ثلاثة مفاهيم كبرى هي: الزمان، المكان، العلمية.

غير أن شاعرية رواية ما (تنظيم أشكالها، إذاً دلالتها) تعتمد في الدرجة الأولى على راوٍ تتميز «شخصيته» عن شخصية الروائي، لأن هذا الأخير يكتب ما يروي الأول. وقد ظل البون بين الراوي والروائي أقل ظهورا حتى نهاية القرن التاسع عشر. فقد كان على الروائي إما أن يكون لديه نظرة شاملة لعالم معين حتى ينقلها انطلاقا من هذه الوضعية المحفوظة (بلزاك) وإما أن ينيب عنه في هذه السيادة شخصية أو شخصيتين يعطيان الواقع المروي معناه، (ماريان، روبنسون كروزو، هيلويز الجديدة). أما فلوبير فانه عكس ذلك، يجعل الفرق بين الروائي والراوي ظاهراً: فإما بوفاري ما زالت شخصية ـــ موضوعاً لكن عناصر الحكاية تدرك من خلال ذاتيتها. ثم يأتي هنري جيمس ليحكم على كل سيادة للمؤلف على الرواية. إن الواقع المروي يجب أن يسجل في مجال وعي شخصية من الشخصيات، فلا يجب كتابة شيء ما لم تستطع شخصية (أساسية) تسجيله وتفسيره انطلاقا من وضعها في بيئة تؤثر فيها وتتأثر بها.

إن فكرة اختفاء الروائي وراء الشخصية تسيطر على جمالية الرواية المعاصرة وهي أساسية في تقنية جيمس وتفكيره النظري، فعمل جيمس أوحى لبرسي لوبوك ـــ PERCY LUBBOCK بكتابة «THE CRAFT OF FICTION ١٩٢١» وهو أول دراسة عامة مبنية على المنظور السردي. وقد كتب لوبوك «أن وجهة النظر، أي علاقة الراوي بالتاريخ الذي يرويه،

تسيطر على مشكلة المنهج كلها في الرواية ». ان مشكلة الراوي (أي طبيعته، مكانته، دوره، المعنى الذي يعطيه وعيه أو لا وعيه إلى الحكاية) ستحتل المقدمة في عدد معين من المؤلفات الخاصة بالفن الروائي وخاصة «بلاغة الخيال، ١٩٦٤» لواين. س. بوث ــ WAYNE C. BOOTH .

وأخيراً فان الأعمال الحالية حول بنية «الحكاية» وعملها (أ ــ ج جريماس ــ J. GREIMAS، رولان بارت ــ R. BARTHES) تمثل إسهاما كبيرا في جمالية الرواية؛ ومعنى هذه الأعمال أو بعدها لا يمكن أن يفهما إلا بالاستناد إلى اللسانيات البنوية (دوسوسير، هجلمسليف ــ HGILMSLEV) وإلى العلمين المتفرعين عنها: علم الرموز (السيميوتيك) معرفة الرموز وترتيبها) وعلم الدلالات (السيميولوجيا) (أي معرفة محتوى هذه الترتيبات). غير أن الرواية الحديثة خاصة، تتمثل في شبكة من الحكايات (القصص) وليس في نص موحد وتركيبي. وقد بينت جوليا كريستيفا ــ J, KRISTEVA، تبعا لاعمال باختين حول رابليه (RABLAIS) ملاءمة فكرة التنسيق (ما بين النصوص) من أجل دراسة الرواية.

إن الرواية يجب أن تعتبر، بالنظر إلى «انتظارها الثقافي» أكثر من كل وقائع الفن الأخرى، فنحن ننتظر من الرواية أن تكون سرداً تاريخيا يراهن بالصور، أي ليس بالشخصيات فقط ولكن أيضا بمختلف أشكال الوجود في المجتمع ومختلف لغاته. إن آلاف الروايات ــ وبعضها سيمتاز بموهبة ــ تطابق رسم فورستر: الشخصيات، التاريخ، العقدة، المحاور؛ فهذه الروايات «التقليدية» تطابق انتظاراً اجتماعياً وثقافيا مع العلم أنها

يمكن أن تحتوي على بعض الملامح للآثار المحددة تماما كما يمكن لرسم تصوير أن يحتوي على خطوط معارة من التكعيبية أو الفن التجريدي.

لقد كانت كتابة فلوبير تحديا أول للتقليد الروائي؛ ويبدأ «عهد الشك» مع «السيدة بوفاري» وبوضوح أكثر مع «بوفار وبيكوشيه ـ BOUVARD ETPECUCHET» فالكاتب يستعمل التاريخ كعذر موجه ليحمل أو يؤطر فكرة واقع غير تاريخي وغير اجتماعي.

ولكن حتى «أوليس» ومحسنات ريمون روسل R- ROUSSEL الروائية، وحتى «الرواية الجديدة» أو نصوص ويليام بورو W. BOURROUGHS تتصرف انطلاقا من فكر تاريخي: زمني استنتاجي، قياسي، منطقي.

ان تهديد الزمن، وتهديد «المغامرة» وتهديد القول تحوم حول الرواية الأكثر «غير مبنية». وقد فهم جويس ذلك، فبعد أن كتب رواية مضادة «أوليس» كتب بعدها رواية معاكسة هي «FINNEGANS WAKE» حيث هاجم هذه المرة نظام اللغة ووضع الكلمات نفسه.

إن مساندة خلود الرواية هي تأكيد بأن الحضارات لا تموت. فالرواية تطابق مرحلة «ما قبل الأسطورة» في الإنسانية أي عصر التاريخ. ان الرواية تمثل شكلا من العقلية الجماعية يكون الزمن (الزمن الذي نريد إيجاده أو إلغاءه) بالنسبة إليها هو حقيقة الحقائق. ويمكن أن نتساءل عما إذا لم يكن الكتاب الذين يعارضون فكرة الرواية ومصطلحها نفسيهما يعلنون نهاية هذا الشكل من العقلية.

٩

«المقالة»

بقلم دومينيك سبيس ــ فور

D. SPIESS- FAURE



تتعمق جذور المقالة على غرار الأشكال الأدبية الكبرى المكتوبة في تراث الإنسانية الشفوي الفني، المجهول و الجماعي. وهي معين لا ينضب من الحكم والبديهيات والأمثال، وهي كلها تكون مجموع الملاحظات والتجارب التي جمعتها الشعوب على مر العصور. إن هذه الأشكال الجوهرية ـــ وهي مجموعة تحت عناوين هامة كما يبين «الكهنوتي» ذلك – لم تقدم مادة التفكير فقط ولكن أيضا الوجهة التي يجب أن تعطى لهذه المادة وربما كذلك، وبصفة أكثر، الطريقة التي يجب أن تقال بها. ولذا فقد كان لبيكون– BACON بعض الحق حين كتب عام ١٦١٢ م على رأس «مقالاته»: «أن لفظة مقالة حديثة لكن الشيء قديم. ثم يسترشد بالرسائل الشعرية إلى ليسليوس ـــ LUCILIUS» التي كتبها سينيكا ـــ SENEQUE. وكان بإمكانه أن يتحدث عن «كتاب طريق الخير» للاوزي – LAOZI أو عن القواعد التي يمكن أن يصبح بها الإنسان ما يسميه كونفوسيوش «إنساناً شريفا». ويمكن أيضا أن تذكر بالنصائح

الموجهة للشباب في كتاب «الأمثال» وبالدراسة النقدية للسعادة في «الكهنوتي» ولا يجوز أن ننسى «مقولة الطبائع» ليتوفراست ـــ THEOPHRASTE الذي سيؤثر في عدد كبير من الكتاب في انجلترا وبالخصوص في فرنسا التي كشف فيها للجمهور لفظ مقالة لأول مرة عام (١٥٨٠ م) من طرف مونتاني ـــ MONTAIGNE.

ان كل الموضوعات جيدة بالنسبة لفضول مؤلف مقالات DELA GOUTE AU GREC ـــ «قطرة اليوناني» للسير (و. تامبل- SIR W. TEMPLE) من التافهة الى الجادة، وإلى العلمية والخالدة، فمقابل «عيوب التفكير» لبيكون نجد «على حدائق أبيقور» لتامبل و «التوليب- TULIPES» لأديسون ـــ ADDISON و«حب الكتب» لـ: «ردي بوري ـــ R. DE BURY» الخ ـــ إن «MRS BATTLES OPINION ON WHIST» للامب ـــ LAMB وتأملات حول مقبض مكنسة لسويفت ـــ SWIFT أكثر أصالة. وهناك مكان بين هذين القطبين للمقالة الأدبية مثل مقالة دريدن DRYDEN «في الشعر الدرامي» أو مقالة سانت بوف ـــ SAINTE- BEUVE «أحاديث الإثنين» أو مقالة أزورين ـــ AZORIN «النقد الأدبي في اسبانيا». ويمكن أيضا أن نضع في هذا المكان المقالة الفلسفية مثل «المقالة في الطبيعة» لإمرسون، EMERSON أو «المعطيات الآنية للوعي» لبرغسون ـــ BERGSON او أيضا «على لا شيء» لفيلدينغ ـــ FIELDING إلى جانب «هذا وذاك» لرليند R-LYND. وهناك أيضا «المقالات السياسية» هازليت ـــ HAZLITT. و «الذاتية» (بايرون ـــ BYRON، تورجنيف ـــ TOURGUINIEV) لموروا ـــ MAUROIS و «المقالات النقدية

والتاريخية» لماكولي ــ MACAULY أو «المقالات العلمية» لهاكسلي ــ HUXLEY . لكن الشيء الهام في المقالة أي الموضوع، كما كتب مونتاني هو «الإنسان» ففي هذا البحث تدخل الاهتمامات اليومية فيما يخص الحياة التي تؤكدها «المصادفة والضرورة» لجاك مونود J. MONOD ، والألم وخاصة الموت عند مونتاني كما عند بيكون : فهناك محاور دائمة في المقالة مثل : «في السعادة لآلان ــ ALAIN» و«في الوحدة» لكاولي ــ COWLY و «المجاملة لستيل ــ STEELE و«المضحك لإديسون» .

اذا كان بالإمكان وجود قاسم مشترك بين المجموع الذي نسميه «مقالات» يجب البحث عنه أولا في ميزة خاصة في الكتابة التي يعطي مونتانيْ نموذجهاوخصائصها بسعادة . وبالفعل فإنها في غنى اللغة ودقة الأسلوب وكثافة التفكير مضافة كلها إلى تعبير PERRENITE سهل حتى تضمن خلود النصوص التي تتخذ أشكالا متنوعة . ان بعض كتاب المقالات وربما كانوا يتذكرون الأصول البعيدة، ما زالوا يحتفظون بالحكم والأمثال السائرة، وهم كثر في فرنسا من لاروشفوكو ــ LAROUCHEFOUCAULT إلى جوبير ــ JOUBERT مروراً بفوفنارج ــ VAUVENARGUES . أما في أنجلترا فاننا نجد خاصة «مقالات» بيكون المكتوبة انطلاقا من الأحكام المستوحاة من القدماء، وهي دليل حقيقي «للنصائح المدنية والأخلاقية» ، وهناك أيضا المقالات الشعرية التي حاولها بوب ــ POPE في «مقالات عن الإنسان» وفي «مقالات شعرية ونثرية» للسير أ ــ هلب ــ A; HELP . إن المقالة بقيت مع بعض الاستثناءات ما يسميه أ- سميث «شاعرية النثر» وما يقدمه الدكتور جونسون « كخطبة

قصيرة» ويراه إديسون «أفكاراً بدون نظام أو منهج»؛ وهذا ما أراده مونتانيْ وكتبه. ان طول هذه المقالات منتظم ولا يخضع إلا لثروة المؤلف؛ وهي سطحية ظاهريا ولكنها مليئة بالحرارة الإنسانية التي استطاع أن يحافظ عليها كاولي– COWLY وتامبل، وخاصة إديسون المعلم المعترف به، ولامب الذي لا مثيل لمقالاته «مقالات إيليا– ELIA».

إن كل بلد أعطى هذا النوع نوعاً من الشكل والنبرة الدائمين لأنه يؤثر فيه ببصمته الخاصة، فالمقالة تأخذ من هذا القسم هدفها الأقوى، وهي تسمح، من وراء روح فترة معينة في المجتمع، بالرقي إلى الحقيقة العميقة والخالدة للعبقرية الوطنية، واذا اعتبرنا في اسبانيا جيل كتاب المقالة في عام ٩٨ فيكفي أن نقرأ بعضها فقط (الشعور بتراجيدية الحياة، جوهر إسبانيا) وهي لأكبر الآسرين منهم، وهو أونامونو ـــ UNAMONO لتعيش مأساة الروح الإسبانية وعذابها بكل كثافة، وهي تواجه مشكلاتها ومتناقضاتها.

أما في فرنسا فيمكن أن نعتبر مقالات مونتانيْ حادثا، فالمزاج الوطني في هذا البلد لا يحمل كتابه كثيراً نحو المقالة العائلية، وهذه المقالة لا تكون الجزء الأهم في أعمال مؤلفيها بالرغم من أن أفضلها أسهمت بشرف في إبقاء مثل هذا النوع كمقالات فولتير («مقالة حول الشعر الملحمي و «مقالة في التاريخ العام والآداب») وموررياك («رؤوس أقلام». «الآخرون وأنا»). إن المقالة الفرنسية تريد أن تكون ذكية وبراقة. فهي مبنية دوما على العقل المدبر حتى وإن كان يحاربها؛ ففي «الحكم» للاروشفوكو يمكن أن نلاحظ أن حب التحليل الحقيقي والدقيق يتغلب

على حرارة العاطفة. وإذا كانت «الأفكار» لباسكال ترتعش من العاطفة فإنها تؤكد آنتصار العقل الهندسي بينما نجد في «الطباع» للابروبار ــ LABRUÝERE كل ما هو عزيز على العقل الفرنسي من حاد ومفاجىء وأنيق ومفارق. إن المقالة ــ وقد وجهت في القرن التاسع عشر من طرف سانت بوف نحو النقد الأدبي الذي سيشتهر فيه غوتييه ــ GAUTIER وفاغيه ــ FAGUET وبرونيتيار ــ BRUNETIERE ولوماتير ــ LEMAITRE ــ حاولت حينذاك أن تصل إلى تحليل علمي كان يبعدها عن النوع. أما ريمي دي غورمون ــ RÉMY DE GOURMONT (مقالات فلسفية وأدبية) ــ وهو المتشكك والمولع بالفنون، والمحب للمعرفة ــ فهو أهم كتاب المقالة الجدد. إن للمقالة في فرنسا منظريها (موراس الديمقراطية والشعب)، والحالمين بها دي بلوا DE BLOIS وبرنانوس ــ BERNANOS وفلاسفتها مثل برغسون وسارتر (الوجود والعدم)؛ لكن المقالة ظلت بالأساس عندهم جميعا وسيلة للتحليل أو البرهنة، أو ناقلا للنقد أو سلاحاً للمعركة. ولعل الانجليز هم حقا الذين سيكتشفون مع مونتانيْ وسيلة للتعبير يبدو أنها كانت مخصصة لهم منذ الأزل. فقد أضافوا النوع إلى جانب الإحساس الجيد لكاتب المقالات والميزات الخاصة للجنس (العرق). إن المقالة الانجليزية ــ بدون مظاهر ولا طقوس، حيث يعدل فيها الهزل بكل أشكاله، النبرة ويجعل القصد أقل قسوة ــ قد أصبحت هي الحديث المحبوب للناس الطيبين المثقفين الذي يحدد لوكاس ــ LUCAS ــ وهو من اتباع لامب ــ LAMB ــ تقليديهم بـ (إلى جنب

النار) . اما جفاف بيكون ، وحدة كارليل وثقافة ماكولي الباردة فانها تبقى آستثناء. وقد يحدث مثلا أن الطابع (ذا الملاحظة السريرية في فرنسا) قد يتحول إلى صورة حية مثل (صورة السير روجيه دي كوفرلي ــ SIR ROGER DE COVERLEY) التي خلدها إديسون في «المشاهد». وبعد هذا الدخول الناجح في الصحافة ــ وهو أمر كان لا بد أن يحدث في بلد آنفتحت فيه الصحافة بآتساع على الكتاب والأفكار فان المقالة احتلت مكانا هاما مع هازليت ــ HAZLILT ودي كوينسي ــ DE QUINCEY او تاكرى ــ TAKERAY. وبدون شك أن المبدأ القديم الذي نادى به ستيل وإديسون للإصلاح والتربية قد آزداد اليوم بفضل الصحف وجعل في المدار الحديث من طرف المؤلفين المعاصرين، من ج. هاكسلي إلى س. ويلسون مروراً بت- س. إليوت، وإ-أ ريتشاردس أو ف- ر- ليفيس- LEAVIS إلا أن كتابا مثل بيريل ــ BIRELL و أ- بنسون، و ج. ك- شسترتون، و أ- جاردينر- GARDINER أو ا- ف- لوكاس قد أبقوا المقالة الانجليزية في القرن العشرين في خطوطها الكبرى لسنتها الطويلة. إن التشكك البسيط وسعة النظر وفكرة العواطف وتعديلها تتأكد كعلامة لفن لا تنفصل فيه الموهبة عن الحذر الذي جعل مونتانيْ يكتب «لا لن أكون شجاعاً بهذه الدرجة لو كنت منتظراً عدم تصديقي».

١٠

الأدب الترسلي

بقلم: جاك روجو

JACQUES ROUGEOT



لقد احتلت الرسالة دوماً في الإنتاج الأدبي مكانة غامضة بسبب طبيعتها نفسها. وبما أنها وسيلة التخاطب فانها تبدو بديلا عن الأقوال التي يمكن أن يتبادلها متخاطبان أثناء الحوار.

لكن الأمور ليست بهذه السهولة، فمن المؤكد أن الأسلوب المكتوب أولا مهما كان بطريقة تلقائية ومهما حاول صاحبه أن يتفنن فيه فلن يكون أبداً تعبيرا ونقلا صادقا للقول. وفي الوقت الذي يتم فيه الحوار حسب الانفعالات التي يعطيها إياه المتخاطبون فإن تسلسل الرسالة لا يتبع إلا مشروع كاتبها أو نزوته ويبقى عموما، أن للرسالة، بالمقارنة مع الآثار الأدبية المحض، ذلك الاختلاف الهام في أنها موجهة إلى شخص معروف من الكاتب وأنها تحدد في أغلب الأحيان بمعطيات خارجية (ظرف، أحداث، الخ...) على أن توضح هذه الأنماط العامة.

إن الرسائل، لكي تعيش، مرهونة بعدد كبير من الظروف، الأمر الذي يجعل أنماطها متنوعة بطريقة لامتناهية. إن المراسلات الإدارية لا

تعطي أية فائدة في حد ذاتها، لكن من الخطأ أن نخرجها كلية من الميدان الأدبي بمعناه الواسع؛ فلم تكن هذه الرسائل أثناء «الحكم القديم» تختلف أبداً عن الرسائل الشخصية، ومثالنا على ذلك المراسلة المتبادلة بين جويراج – GUILLERAGUES بصفته سفيرا بالقسطنطينية ولويس الرابع عشر وسينيولي ـــ SEIGNELAY التي يظهر فيها فن المراسلة وهي من أجمل المراسلات في مرحلة غنية في هذا الميدان.

إلا أن النوع المنتشر هو الرسائل الشخصية التي تقوم بدورها الأول أي التخاطب، لكنها تتخذ أشكالا متنوعة يستحيل معها إيجاد الأنماط المشتركة الواضحة، أكثر من الأنماط العامة للرسالة التي تحدثنا عنها أعلاه.

وهناك رسائل أخرى، مع أنها لا تختلف أساسا عن هذه تقوم مع ذلك بوظيفة أخرى؛ إنها مثلا تلك التي تقوم مقام الجرائد، وكان هذا النوع كثيراً في الوقت الذي كانت فيه الجرائد نادرة خالية من الطرف إن أهم مثال مشهور عن هذا النوع هو بعض رسائل السيدة دي سيفينييه – DE SEVIGNE وخاصة تلك التي تعطي فيها بونبون PONPONNE تقارير عن وقائع محاكمة فوكيه – FOUQUET. ويمكن أن نقرن بهذا النوع بالرغم من اختلاف النبرة تلك الرسائل التي تتناول موضوعات طريفة أو إخبارية، لكن تكون على طريقة سينيكا – SENEQUE تتناول أيضا قضايا فلسفية وعلمية وروحية الخ... فتظهر بطريقة ما كمقالات في مجلة علمية. وهناك عنوان موضح، ضمن عناوين أخرى وهو عنوان الطبعة الأولى لرسائل السد ديكارت ـــ «DESCARTES» حيث تناقش فيها أجمل

الأسئلة حول الأخلاق والفيزياء والطب والرياضيات. إن رسائل من هذا النوع – وهي أبعد ما تكون عن بديل لحوار مباشر – تضيف دور الحوار إلى النصوص المطبوعة القليلة نسبيا وهي تقلل من فاعليته. وهي تختلف عن الرسائل الشخصية في أن كاتبها لا يوجهها إلى مراسل معين بل إلى مجتمع كامل، متحضر وعالم، وهو يعرف أن هذا المجتمع سوف يقرؤها.

إن خطوة أخرى في البناء الأدبي توصلنا إلى رسالة غيز دي بلزاك – «GUEZ DE BALZAC» أو رسالة فواتير – VOITURE وهي قطعة أسلوبية جميلة توحي بالتحليل والهزل. إن بلزاك الذي يسميه معاصروه «البليغ الوحيد» لم يخف أغراضه الحقيقية فهو يقول «لولا الثروة لما كان ما نسميه الرسائل الجميلة إلا خطبا أو أقوال دولة.».

ويجب أن نترك مكانا خاصا للرسالة الغرامية التي تتميز بوحيها؛ لأن صاحبها ليس متأثرا برغبة في التعريف بالأحداث أو الوقائع أو الطرق أو الأفكار بل بحاجة داخلية، حاجة للتعبير عن قطعة صميمية فيه لكي يؤثر في روح من الضروري أن يكون مفهوما منه. إن موضوع الرسالة الغرامية بالنسبة إلى من يكتبها، مادة رئيسية ووحيدة لكنها متنوعة بشكل لا متناهٍ يصعب عليه أن يعطيها كلية الأمر الذي يرغمه على الطلب بإلحاح وبطريقة مؤلمة أحيانا في التعبير الصحيح. وإن أبحاث الأسلوب فيها ليست من أجل التزيين ولكنها ضرورة لا بد منها. إن هذه الصفات كما نرى، هي نفسها التي تتحكم في الابداع الأدبي في أعمق جوانبه. إن المشابهة تزداد حين يشعر الشخص الذي يحب ويكتب ألاَّ صَدىً لكتاباته. إن «ماريان – MARIANE» تقول في الرسائل البرتغالية: «إني

أكتب لنفسي أكثر مما أكتب إليك.» هذه الجملة التي يمكن أن يستعملها عدد من العشاق التعساء لحسابهم؛ ولا تبقى إلا الحاجة إلى التعبير حينئذ فإن الرسالة لم تكتب انطلاقا من وظيفة متلقيها كما أن الأثر الأدبي لا يكتب بسبب قارىء محدد.

إن قصة الحب المروية بالرسائل تجمع أهم الظروف— (وحدة الحركة وتنوعها، الطابع الأدبي للكتابة)—التي يمكن أن تتسبب في ميلاد نوع جديد من الرواية. إن «الرسائل البرتغالية» لجويراج— وهي أول أثر جديد باسم «رواية المراسلات»— تظهر فعلا في شكل خمس رسائل كتبتها آمرأة جميلة مهجورة إلى عشيقها الخائن. ان شكل الرسائل يمنح التاريخ بعض الأنماط الخاصة، فالحدث مذكور فيها ببعض الوقت لكنه يضاعف من تأثيره، على الأشخاص لأنهم يحسون به حين يكتبونه أو يعرفون ردود فعل الذين يوجه إليهم الكتاب. وبالإضافة إلى هذا، فإن أدب الرسائل يسمح للروائي أن يحل دفعة واحدة مشكل «الحقيقة» لأن الراوي هو في كل مرة شخص حركي وليس تعسفيا، فهو لا ينقل ما يفعله فقط لكن أيضا ما يحس به ويفكر به. لقد أدرك المؤلفون هذه الميزة جيّداً الأمر الذي جعلهم يقدمون رواياتهم كمجموعة رسائل حقيقية، وقد صدقهم الناس في أغلب الأحيان، فمؤخرا ذهب بعضهم للبحث عن المرأة البرتغالية المتدينة «الحقيقية» بينما لم ييأس آخرون في البحث عن الرسائل «الحقيقية» التي آستوحاها لاكلوس— LACLOS. وعلى الأقل فإن لهذه الإشارات الفضل في إعطاء قيمة للطابع الغامض الذي يتصف به فن المراسلات. وقد عرفت الرواية «الترسلية» ازدهاراً كبيراً لمدة تزيد عن

القرن، متمثلة في اثارهم المشهورة «الرسائل الفارسية» و «هيلويز الجديدة» و «العلاقات الخطرة». وهذا الأثر الأخير يحدد جيدا نهاية هذا النوع. وربما يرجع هذا النضوب إلى أن أهم مصادر هذا النوع قد آنتهت إذ من الصعب الذهاب أبعد مما وصل إليه «جويراج» في التعرية والتركيز، وقد ذهب أبعد من لاكوس في وضع آلية دقيقة جدّا.

إذا كان مفيداً أن نرى كيف كتبت هذه الرسائل من الذين كتبوها فليس أقل فائدة كذلك أن نتعرف على ماهية المظاهر المختلفة التي كان يهتم بها الجمهور باستمرار بالنسبة إلى إنتاج الرسائل.

لقد آنتشرت عادة نشر الرسائل في القرن السادس عشر، وكانت موجودة قبل ذلك رسائل شيشرون وسنيكا وبلين – PLINE وأوفيد – OVIDE. وهي رسائل عاطفية كتبت شعراً وتنسب إلى العشاق المشهورين في الأسطورة والتاريخ. وكذلك الرسائل الآتية من إيطاليا كرسائل هانيبال كارو – H. CARO وجيرالامو بارابوسكو – G. PARABOSCO وإيزابيلا أندريني – I. ANDREINI وكذلك رسائل أخرى مختلفة الجنسيات.

إن الحركة التي نشأت في القرن السادس عشر أخذت كل حجمها في القرن التالي، فما البحث إذاً في مجموعات الرسائل؟ ففي البداية كان البحث عن مصادر المعلومات حول مختلف الموضوعات إذ نجد مثلا في رسائل العلماء كما رأينا سابقا، طرقاً لدراسات صغيرة حول موضوعات خطرة للغاية. وكذلك رسائل الطبيب «غي باتين ــ GUT PATIN» (المنشورة عام ١٦٨٣م، احدى عشرة سنة بعد وفاته) عرفت نجاحا كبيرا

لأنها كانت تعطي تسلسلا حيا للأحداث الكبيرة والصغيرة لذلك العصر. وتأتي قيمة رسائل بايل- BAYLE كما هو مذكور في مقدمة إحدى الطبعات من أنها: «تسير خاصة على تاريخ الأدب.».

والذي كان يعطى من الرسائل أيضا هو أن تغطي نماذج للأسلوب والأدب والفكر. ظهرت كتب وجيزة في القرن السادس عشر وخاصة في السابع عشر، تسعى «لتعليم الناس طرق كتابة الرسائل المختلفة وأسلوبها» والكثير منها تدمج بين المبادىء والأمثلة سواء برسائل كتبت لظرف معين أو برسائل لمؤلفين اعتبروا جديرين بالتقليد (بلزاك وفواتير- VOITURE خاصة). وقد رتبت الأمثلة حسب نوعها وموضوعها: رسائل ملاطفة (وهي تتميز بإيجازها وبغياب أساليب الاستهلاك والتخلص) أو رسائل غرامية، أو رسائل إدارية. أو رسائل طلب، أو رسائل شكر الخ.... وهكذا، وكما تبين مقدمات مجموعات الرسائل فانها يجب ألا تعجب فقط بل يجب أن تكون مفيدة. إن هذا المفهوم يشرح التطبيقات التي تفاجئنا اليوم، فناشرو المراسلات يظهرون أن الرقابة التي يقومون بها ببتر بعض الأجزاء من الرسائل حق وإلزام، ومثلا على ذلك ناشر رسائل بايل- BAYLE الذي يقول: «لقد آعتنيت لا بإلغاء كل تلك الرسائل التي لم أر فائدة فيها حتى تحفظ، بل أيضا تلك التي كتبت بعناية لكنها لا شيء جديرا فيها يمكن أن يجذب انتباه القارىء العاقل؛ بل فعلت أكثر من ذلك، فقد نزعت من كل التي آحتفظت بها كمية كبيرة من المجاملات والتشكرات ولست أدرى مما شابه ذلك؛ وبعبارة موجزة كل مالم يبد لي صالحاً لتثقيف القارىء أو ترفيهية ».وهكذا فإنه يدعي الدفاع عن ذكرى

الكاتب الذي لا يرضى أن يوجه إلى الجمهور بهذه الغزارة ما كان يوجهه إلى أصحابه. وفي هذا المنظور يمكن تفسير تلك التصرفات التي سمح بها «الفارس بيران – CHEVALIER PERIN» لنفسه في القرن الثامن عشر وهو الذي أعطى أكبر طبعة لمراسلات «السيدة دي سيفينيه MME DE SEVIGNE» وهو يقول: «إن الناشر، وهو الغيور على الأثر الميت الذي ينشره، يجب أن يحضره دوما ما الذي كان سيفعله الكاتب نفسه لو كان عنده الوقت ليضع الخط الأخير... هل يعطي الحرية في حذف ما لايراه صالحاً لرؤية النور؟...».

لقد تغير موقف الجمهور من الرسائل لأسباب بعضها يعود إلى التطور العام للذوق وبعضها الآخر يعود إلى أحداث خاصة ومن ثم فإن نشر «الرسائل البرتغالية، ١٦٦٩» كان من ضمن هذه الأحداث بالتأكيد؛ فقبلها كانت الرسائل الغرامية مبنية على شاكلة «هيلويز HELOISE» و «أبيلارد– ABELARO» أي مدمجة بالاعتبارات الأخلاقية والدينية أو في الأغلب على النمط الإيطالي، أي مملوءة بالاستعارات الداعرة وبالصور الفصاحية الذكية والبلاغية. إن رواية جويراج– GUILLERAGUES هي المثال للرسائل التي تتحدث فيها العاطفة وحدها ضاربة عرض الحائط بالاعتبارات الأخلاقية أو الاجتماعية أو الأدبية؛ وبعد سنة ١٦٦٩ م كتبت رسائل على طريقة «بلزاك» أو «فواتير» وهي تبذل جهدها لتسمى «برتغالية». إنه لمن المفيد لطبيعة نوع المراسلات أن يعتبر أثر أدبي الممثل الوحيد للأسلوب «الطبيعي».

وهناك عامل آخر أسهم في تغيير موقف الجمهور من الرسائل هو نشر مراسلات «السيدة دي سيفينييه» في القرن الثامن عشر (١٦٢٥ و ١٦٢٦ وخاصة ١٧٣٤ و ١٧٥٤) تكاد كل الأنواع والموضوعات توجد فيها (أوراق، رسائل عاطفية، تقارير مليئة بالحركة والألوان، تأملات حول موضوعات أخطر الخ...) إلا أن هذه الغزارة نفسها فجرت الأطر التقليدية، وخاصة شخصية المؤلف، فبالرغم من البتر الذي يقوم به الناشر إلا أنها تفرض نفسها بكل قوة حتى يركز على الاهتمام بها. ولا يعني هذا أن الأسباب الأخرى غائبة فالمجتمع الذي تتطرق إليه السيدة دي سيفينييه لا يتركنا لا مبالين لكن المهم بالنسبة إلى القارىء هو الصورة أو بطريقة أحسن إعادة خلق هذا المجتمع من خلال شخصية المؤلف.

ومهما كانت الآثار التي تحدثنا عنها ساطعة أو أصيلة فما كان أن يكون لها تأثير قوي بهذا الشكل لو لم تسجل ضمن التطور العام في الارستقراطية الاجتماعية والثقافية التي كوّنت القسط الأكبر من جمهور القراء في القرن السابع عشر. وفعلا، إذا أردنا أن نبحث عن نبرة مشابهة للرسائل البرتغالية «قبل جويراج فلن نجدها في الكتب الوجيزة التي ألفت في فن المراسلة بل سنجدها مثلا في رسائل الأميرة كونتي- CONTI».

إن رسائل السيدة دي سيفينييه، قبل أن تدخل في التراث الأدبي الفرنسي، قد قرئت وأعجب بها وقرظت لحلاوتها الطبيعية في بيئة تبقى هي تعبيرها الأكثر أصالة والأكثر وفاء والأكثر عمقا قبل أن تكون آعترافا أمام قراء القرن الثامن عشر. ومهما كان فإن تغير مواقف الناس من الأدب لم

يكن إلا في القرن الثامن عشر، وفي القرن التاسع عشر أكثر، فقبل ذلك كانت تعطى للآثار قيمة في حد ذاتها، وخاصة تلك التي تبدو في شكل أكثر تكاملا. ومن ثمة وحتى يومنا هذا فقد صار الاهتمام بالآثار على أنها التعبير الأكثر مباشرة والصادق عن شخصية ما.

وقد استفاد فن المراسلة من الحالة الجديدة للفكر، فقد اعتبرت مراسلات الرجال مبدئيا جديرة بالثقة لأنها مقدرة خاصة في حد ذاتها وبحكم مؤلفها الأمر الذي ما زال يسمح بأن نعرف منها كل أنواع المعلومات حول الوقائع ذات الطابع التاريخي أو السياسي أو الايديولوجي أو الطريف. ويهتم برسائل الكتاب بصفة خاصة فقد يبحث فيها عن توضيحات حول الأثر الأدبي المحض وعن إبداعه وأغراضه. كما يراد فيها بطريقة أعمق البحث عن مصدر العالم الداخلي للمبدع ودراسة التحولات التي تطرأ عليه حتى يصل إلى الأثر المنجز.

وقد يحدث ألا يعتبر الأثر إلا كآخر إنتاج ممسوخ لا أهمية له في الابداع الأدبي خاصة إذا كان ينضوي تحت لواء نوع أدبي حازم؛ فمثلا نجد مآسي فولتير التي كانت معتبرة في عصره تسقط اليوم في النسيان بينما تجد مجلدات رسائل قراء أكثر فأكثر. ويمكن أن نلاحظ الملاحظة نفسها عن جورج صاند، فحين يكون الكتاب فنانين ومبدعين قبل كل شيء فإن المراسلة توضح آثارهم أما إذا كانوا شخصيات فانها تكون بديلا عن الآثار.

لقد تبعت تصرفات الطباعة أذواق الجمهور ولذا فإذا كانت الجمل البريئة التي خطها قلم المؤلف تسهم أكثر في التعريف به فان القاعدة

بالنسبة إلى الناشر الجديد هي ألا يسمح لنفسه بالقيام بأي بتر وبأي تغيير وبأية حرية لأن قصة طبعات السيدة دي سيفينييه مليئة بالعبر فبيران ـ PERRIN الذي كان يملك كل الوسائل ليحصل على النص الوفي بدقة قد أتعب نفسه كثيراً كي ينزع من الرسائل كل ما كان حرا فيها وشخصيا ومتدفقا. وكان عمل الناشرين آبتداء من القرن التاسع عشر أن يعيدوا النص الأولي وأن يمحوا لمسات التدخلات التي قام بها بيران وإن كان أغلبها غير قابل للإصلاح.

إن طبعات الرسائل المنجزة حديثا أو التي هي في طريق الإنجاز كثيرة بدرجة لا يمكن أن نعطي معها ولو فهرسا لها. وكل القرون ممثلة ففيها، فالقرن السادس عشر مع «إيرازم ERASME» والسابع عشر مع شابلان ـ CHAPELAIN وجويراج والسيدة دي فينييه والثامن عشر مع فولتير وروسو وديدرو والتاسع عشر مع جورج صاند وبلزاك ومالارميه ـ MALLARME. أما بالنسبة إلى مؤلفي القرن العشرين فمن النادر أن تطبع مؤلفاتهم الكاملة إلا أن الطبعات الجزئية تتكاثر (أبو لينار) باريس ـ BARES موراس ـ MAURAS، جيد ـ GIDE، كلوديل CLAUDEL كوكتو - COCTEAU الخ...).

إن الوضعية الراهنة تتميز بالمفارقة؛ فاذا كان عصرنا يهتم بأدب الرسائل الماضي فانه لا يوفر لهذا الفن المناخ المناسب للنمو، فسرعة المواصلات وتطور الصحافة والإعلام والاستعمال المنتشر للهاتف بتسهيلها جميعها لنشر الأخبار وإجراء الحوارات المباشرة قد جعل الرسائل أقل عددا

وفقيرة. ومع ذلك يجب أن نأمل ألا نرى تفسخ عملية تسمح لنا بأن لا نكون سجناء الحاضر كليا...





١١
المذكرات

بقلم: دانيال كايزرغروبر

D. KAISERGRUBER



إن مفهوم «المذكرات» ليس «مفهوما» لكل العصور، فمن يقول «مذكرات» إنما يعني نظرة إلى الوراء أو على الأقل نظرة خارج النفس للبحث عن شهادة حول حقيقة زمنية: التاريخ، فرديا أو جماعيا أو تسلسل الأحداث. لكن هناك مجتمعات بدون ذاكرة ودون ماض، فالمجتمعات البدائية لم تعرف هذا النوع من الزمن المتدرج الذي تجد فيه الأحداث مكانا، ومكانا وحيداً متجها من الماضي نحو المستقبل وغير قابل للرجوع. إن هذه المجتمعات تملك أحيانا عدة تصورات زمنية متقاربة مبنية على الأشكال المأخوذة من العلاقات الأسرية مثلا. وهكذا فان نظام قرابة يمكن أن يستعين بثلاثة أشكال مختلفة من الزمن أولها سكوني، وثانيها متموج ودوري وعكسي، والثالث وحده هو المتدرج والمتنامي، وهو علامة على الاستمرارية الأسرية. وحينها تكون الاسطورة ــ وليس الرواية أو المذكرات ــ هي الشكل الوحيد لسرد الأحداث؛ وهي شكل ثابت مستمر يشير في الوقت نفسه إلى ماض سحيق وحاضر يجعله حدثا ومستقبل

مكرر. إن الذاكرة الإغريقية ليست بناءة أيضا في مجال الزمن، فهي حين تلغي ما يفصل الحاضر عن الماضي إنما تعيش من جديد في زمان مثالي مفقود يشبه نفسه باستمرار و تخرج كل إمكانية للاستمرارية التاريخية. إن مفهوم «المذكرات» ــ وهي قصص حياة أو شهادة عن حدث ــ يتطلب بالضرورة فكرة عن تطور الماضي ومنظوراً عن تجربة متنامية وليس دوريا أو مكرراً حتى يسمح بمسافة تقطع، سواء أكانت داخلية أم خارجية لدى الشخص الذي يفكر به.

التاريخ يصنع المذكرات

إن المذكرات يصنعها التاريخ في مرحلة أولى تحت شكل «وقائع» أو «رسم للمجتمع» أو «شهادات». إن الفكرة التي تقول إن لكل إنسان تاريخا ليست معاصرة لتلك التي ترى أن التاريخ يذكر فيه كل الناس وأننا لا يمكن وصفه. إن هذه الحقيقة الأولى، حقيقة التاريخ الحربي، الذي كان ينشط «الملاحم الغنائية» في العصر الوسيط تتطلب الوصف والتعليق. ان «وقائع» جوانفيل ــ JOINVILLE (تاريخ سان لويس) ووقائع كومين ــ COMMYNES هما المظاهر الأولى لحضارة تتعلم الكتابة وفي الوقت نفسه تتعلم التذكر. إن ملامح التاريخ الذي يصور في هذه «المذكرات الأولى» ليس تاريخ مرحلة أو مجتمع بل هو في أغلب الأحيان تاريخ شخص واحد، تاريخ الملك أو الأمير. وهكذا فان «مذكرات كومين» أو «كتاب الصلوات لرجل دولة» تنفتح على تأكيد حكمة

لويس الحادي عشر وكرمه . ولكن الأمر لم يتوقف عند الوصف بل كان التعليم أيضا من مشاريع هؤلاء المذكرين الأوائل والوقائعيين. إن التاريخ تربية للأمراء، وهذا ما يمثله التاريخ القديم بالنسبة إليهم إلا أنه أيضا مثالٌ في أعين الرعية على ما يمكن أن يكون عليه العتاب الإلهي، لأن الأمراء هم الذين وحدهم سيحاكمهم الله. إن المذاكرات تشكلت على غرار التاريخ فهي حكاية للأحداث العسكرية مثل «التعليقات، ١٥٩٢» لبليزدي مونليك – B. DE MONLUC التي يذكر فيها حملاته على غرار سيزار – CESARE . إن الذين لم يصفوا أو الذين لم يبرروا كانوا هم أنفسهم رجال سياسة مثل سولي – SULLY في «الاقتصاد الملكي» أو «المذكرات، ١٦٣٨» الذي يحيط بالتاريخ السياسي والاقتصادي لذلك العصر بوجه خاص محاولاً أن يخضع الأحداث لوجهة نظر موضوعية.

إن بحث التاريخ كان يجب أن يكون تابعا للملكية أثناء الحكم المطلق فقد تركت الوقائعية المجال أمام علم التاريخ الرسمي وأصبحت المذكرات «مذكرات للبلاط» وهي وصف لحياة تلك الطبقة ودقائقها. إنها تابلوهات جاهزة أو أعيد تركيبها للحياة الدنيوية وهو موضوع «مذكرات البلاط الفرنسي في عامي ١٦٨٨ م ــ ١٦٨٩م» للسيدة لافاييت ــ LAFAYETTE (١٧٣١ م). هناك صور أخرى للمجتمع لم تأخذ شكل المذكرات المفسر، وهي عدة رسائل تنتقل من صالون إلى آخر مثل رسائل غيزدي بلزاك أو رسائل السيدة دي سيفينييه الأشهر وهي تقارير حقيقية لأنشطة البلاط. أما بالنسبة إلى لاروشفوكو والكاردينال دي ريتز – RETZ فان البلاط و المجتمع اللذين يرسمانهما ليسا

مؤسسين على تلاعب آجتماعي ولا على قانون (كما هي الحال عند السيدة لافاييت) بل هو أيضا مجتمع تسلية أي مجتمع يبعد الإنسان عن المشكلات الأساسية. إذا كانت العلامة أو القناع الاجتماعي، كما يعرف ذلك جيدا الطموح ريتز، يجب أن نقرأ وكأنها تحمل العكس، فهذا لن يرى إلا من بعض الناس السياسيين أما الآخرون فيظلون ضحايا لكمين المظاهر مبرزين للمصلحة والجهل. ان المذكرات ـــ مع لاروشفكو وريتز، وفيما بعد مع سان سيمون – S. SIMON – كانت عبارة عن رسم نقدي للمجتمع ولكنها كانت في الوقت نفسه مظاهر تدل على نظام أخلاقي ونفسي وأنثروبولوجي؛ ولم تعد المذكرات مرآة لمرحلة بل أصبحت تهدف إلى عالمية أوسع.

إن «أفكار حول العبقريات المختلفة للشعب الروماني[1] في مختلف مراحل الجمهورية، ١٦٦٢» التي كتبها سان– ايفريموند– S. EVREMOND، و«اعتبارات حول عظمة الرومان وانحطاطهم، ١٦٧٤» لمونتسكيو ـــ MONTESQUIEU، ومؤلفات فولتير كانت كلها تعلن عن إمكانية التفكير في التاريخ لا كدرس سياسي تطبيقي فقط ولكن أيضا كرأي حول تكوين المجتمعات والأنظمة السياسية. ولم يعد المجتمع معطى للرسم بل هو منتقد في مبالغاته، بل مبني على أنماط جديدة. لم تعد هناك مذكرات تحتمل معنى تقارير عن التاريخ الآني، ولا بمعنى وصف المجتمع. ولن يدلي بشهاداتهم إلا «صانعو التاريخ» (ثورة ١٧٨٩) الذين

---

(١) شعب روما

قدموا تحليلاتهم مثل السيدة رولاند- ROLAND ولافاييت وميرابو- MIRABEAU وهم بذلك يبدون إرادة تترك أثراً ما ويؤكدون الطابع الأساسي التاريخي لما حدث.

المذكرات تصنع التاريخ

ان التاريخ بالنسبة إلى أجيال ما بعد ثورة ١٧٨٩ م لا يمكن ألا يكون أساسيا: مواجهة بين ما هو كائن وما كان ويحث عن التعليلات وعن قوانين تجعل من هذه التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الكبيرة شيئا غير الحوادث، لكن الإمبراطورية، ذلك الشكل المركزي والمشخص في السلطة، هي التي ستصنع من المذكرات نوعاً من ملاحم مرحلة تريد أن تكون جديدة ولا تنسى. إن مذكرات نابليون التي كتبها رفيقه لاس كازس LAS CASES نتيجة لهذا الاتجاه. وكذلك مذكرات شاتوبريان- CHATEAUBRIAND تبرز وجه رجل وحيد ولكنه فوق الجميع، فوق كتلة الأحداث، مضخما شخصيته «نذرتها العناية الربانية. أو تقوم بدور فعّال على الساحة العالمية» إنها مذكرات على طريقة سان سيمون يحافظ فيها شاتوبريان على بعض الملامح المريرة ففي محاولاته، يحتفظ بضرورة مقارنة الموت، ويعيد شبابه الهش الذي صار وراءه الآن دواما وضخامة لا يمكن أن يعطيهما إياه إلا التاريخ: «من الأحسن أن نهرب من الحياة ما دمنا شباباً خير من أن يطردنا الدهر ».إن نظرة «مذكرات ما وراء القبر» هي نظرة ابن القرن التاسع عشر الذي يرى أن «الثورة» و

«الإمبراطورية» و «الإصلاح» هي اللحظات الكبرى للتاريخ؛ لكن هذه النظرة رومانسية أيضا تربط بود خيوط الملحمة التاريخية بمسير قدر فردي وبالأنا الذي يقطع هذا المسير. إن «مذكرات ما وراء القبر» الرومانسية تقيم تمثالا لمؤلفها على أنه شاهد على مرحلة حتى تصبح خالدة، أبعد من الذاكرة ومن الزمن الفردي. وهي مذكرات يجب أن توضع ضمن «اسطورة القرون» التي تشملها وتتجاوزها. لقد ولد أيضا في القرنين «١٧» و «١٨» مع «مذكرات ما وراء القبر»ــ وهي رائعة شاتوبريان حقاــ رسم للمجتمع وتأمل رومانسي ظاهر الخصوصية حول الزمن، وظهر أيضا شكل جديد لشعر الزمن. إن آستعمال أزمنة مختلفة في «مذكرات وراء القبر» وهو شيء حديث جدّا (وسوف يصبح فيما بعد قاعدة كبيرة للرواية الحديثة)ــ وحين أعاد شاتوبريان بناء صرح الذكرى والذاكرة تلبية لنداء «العصفورة»، كان حدسه قريبا من أعمال مارسيل بروست حول الزمن الذاتي التي ستتم في بداية القرن العشرين. إن «عصفورة» شاتوبريان أخت- من عدة نواح- «لمادلين الصغيرة» الشهيرة لراوي مارسيل بروست في «البحث عن الزمن المفقود» تلك التي تعود إلى تنضيد اللحظات الماضية التي أعيد بناؤها، والمعاشة من جديد، واللحظات الحاضرة التي أغنتها هذه التجربة للذاكرة.

إن مفهوم المذكرات قد أصبح ابتداء من «مذكرات ما وراء القبر» مؤسسا للتاريخ في الوقت نفسه (المذكرات تصنع التاريخ) وكان في مرحلة التّأسيس كنوع أدبي مستقل منتظر منه أن يتطور نحو بعض الأشكال في الاعترافات.

لقد تحول مفهوم المذكرات نفسه، من شاتوبريان وموسيه MUSSET ورسو (بالنسبة إلى الأول: «اعتراف طفل من العصر»، وبالنسبة إلى الثاني: «الاعترافات» و«أحلام المتجول الوحيد») تحول ليأخذ أكثر بعداً شخصيا أو بعد السيرة الذاتية لاعتراف ما. إنها مذكرات خاصة وتاريخ للأنا كفضاء ذاتي متداخل والتاريخ كنمو للمجتمعات. وهي أيضا تبريرات لعمل الكتابة في حد ذاته وللنشر. لقد توقفت «المذكرات» عن أن تكون مصطلحا متجانسا؛ حدث ذلك أثناء القرن التاسع عشر، فمن جهة كان هذا المفهوم قد أصبح يعتمد على الذات ويذكر زمرة من النصوص التشريعية والتاريخية والعلمية (وهذا الاهتمام ناتج في أغلبه عن الثورة الفرنسية)، ومن جهة ثانية فإن المذكرات كانت تذوب في فكرة البحث الشخصي أو الاعتراف أو السيرة الذاتية.

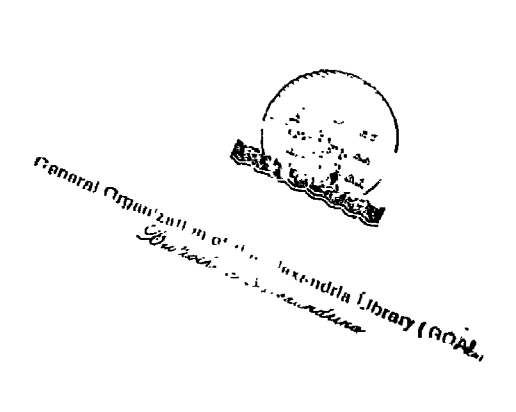
المذكرات، شهود التاريخ

إن تحليل المجتمع والحالة المدنية، كما يقول بلزاك، قد وجد نفسه مدمجا ومختلطا مع مشروع رومانسي. لقد حدث هذا الأمر أيضا في الروايات التي جاءت على شكل مذكرات (ولنفكر في «البحث عن الزمن المفقود») وكل ما يحويه هذا الأثر سواء من وجهة نظر العمل في الزمن أم من وجهة نظر تحليل المجتمع والتجربة الاجتماعية. ولنفكر في «مذكرات شابة مستقيمة ١٩٥٨» لسيمون دي بوفوار ــ SIMONE DE BEAUVOIR، وكل الصور التاريخية والاجتماعية الثقافية التي تمتزج فيها جدليا.

لم تعد المذكرات تنافس التاريخ ابتداء من القرن العشرين لأن التاريخ أصبح علماً. إن المذكرات عبارة عن إعادة إلى الحاضر وعن أحداث تعاد معايشتها ولعلها تلتحق هنا من بعض النواحي بتلك «الوقائع» الأولى التي تحدثنا عنها سالفا. إن المنظور التاريخي ينشط تلك المذكرات: «إنها من التاريخ ولكنها ليست التاريخ.». وربما أصبحت المذكرات سياسة مباشرة نوعا ما وهذا لا يعني أن الملمح الشخصي غائب عنها لكنها ليست فردية ونفسية بل إنها علامة لمصير كبير سياسي وعام وتاريخي؛ فهذه هي الحال مع «مذكرات كليمانصو ـــ CLEMENCEAU» أو «مذكرات الجنرال ديغول- DEGAULE». إنها نوع آخر من كتابة الصحف لكنها أكثر من الصحفية فهي تبادل المراسلات الشهيرة أو هي مجموع الرسائل المفتوحة الموجهة للنشر مثل «رسائل من السجن» لغرامشي- GRAMSCI وهي ذات محتوى من الأفكار السياسية والنظرية. ولأن المذكرات أصبحت مرتبطة بالمصائر الكبيرة فقد صارت عند أندريه مالرو «ضد- المذكرات». إنها بصمات الرجال العظماء الذين يصنعون التاريخ، هذا التاريخ الذي- كما يظن- لا يمكن أن يكون الشعب ممثله الحقيقي والوحيد. ان هذه الفكرة التي توجد في النصوص الأولى لمالرو وتختفي أمام البنية الضخمة للذين يكتبون التاريخ (ديغول، ماوتسي تونغ) ولا يمكن لأية كتابة، مهما كان الكاتب كبيراً، أن تضاهيها، إذا لم يكن ذلك في الفعل النافي «ضد- المذكرات».

إنها مذكرات سياسية من جهة، ومن جهة ثانية هي نبش للتاريخ الفردي وللسيرة الذاتية (ولنفكر فقط في عناوين مؤلفات ميشيل ليريس -

M. LEIRIS لأن تطور العلوم الاجتماعية (التحليل النفسي، علوم اللغة) أصبح يشكك في النظرة نحو الأنا الذي انفجر ولم يعد قادراً على إعطاء موضوع متجانس يستطيع بناء كالبناء الداخلي لمفهوم «المذكرات».



١٢

الشعر

بقلم : ميشيل بلوش

MICHELLE BLOCH


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان الشاعر على مر العصور مرغما على تطبيق شاعرية صارمة تتحدد تباعاً حسب «الفنون الشعرية» المختلفة التي عرفها تاريخ الشعر. أما في فرنسا فان الشعر قد عرف آنعطافة في القرن التاسع عشر، «فعلم الشعر» ترك مكانه «للحالة الشعرية». ويبدو آخر «الفنون الشعرية» وهو لفرلين_ VERLAINE تحريفا ساخراً هزليا وذلك عندما ينصح باستعمال «الموسيقا قبل كل شيء»، وفي هذا مفارقة.

ان هذا الاتجاه في الشعر لم يمنع علم الشعر من الظهور ببعض النشاط في خلال هذه السنوات الأخيرة إلا أنه أخذ معنى جديداً: لقد أصبح غلم الشعر علماً لا يفرض القواعد المسبقة لكنه يحاول أن يفهم توظيف اللغة فالشاعر قد أصبح عالماً في اللسانيات أو في المعاني. إن وجود هذا العلم الحديث يجب أن يجعل الشعر والحالة الشعرية في الدرجة الثانية لأنهما أستعادا قوتهما مفضلين التجول في الهواء الطلق على الإقامة في المختبرات، ولعل هذا من تأثير الإيكولوجي (حب الطبيعة).

كيف نميز بين الحالة الشعرية والشعر ؟ لنستعر من بول فاليري PAUL VALERY هذه التحديدات الأولية، فالشعر «فن خاص مبني على اللغة» والحالة الشعرية «حالة معينة مستقبلة ومنتجة في الوقت نفسه، حالة يمكن أن تكون للإنسان كما يمكن أن تكون للعالم». كيف يتضافران ؟ هنا المشكلة لأنهما بالرغم من أن كلا منهما متميز عن الآخر إلا أنهما لايستطيعان العيش بعيداً عن بعضهما بعضا.

لقد أخضع الشعر دوما – من العصور الوسطى حتى المرحلة المسماة بالكلاسيكية – لفن من القول كان هدفه أن يجد الوزن الجميل حسب صرامة الخضوع للقواعد، للقاعدة الشعرية طبعا، ولكن أيضا للقاعدة الاجتماعية. لقد كان الشاعر تحت حماية السيد أو الأمير أو الملك بالتناوب أما القرن الثامن عشر فقد ظن أن «التنوير» لا يأتي عن طريق الشعر، ولذا فقد أهمله. إن التقلبات السياسية والاجتماعية التي عرفتها نهاية القرن الثامن عشر، وكل القرن التاسع عشر، بالإضافة إلى المجتمع الصناعي، قد أحدثت إعادة نظر جذرية للإنسان الذي شعر فجأة بالشك تجاه العالم وتجاه نفسه. لقد تفتت مبدأ الوحدة (وحدة العالم، وحدة الإنسان) وتأثر الشعر بهذا الانفجار، لقد أطلق الرومانسيون أول صرخة نجدة ليدينوا ضغوط ذلك الفن الذي لم يعد يشبع ذلك التعبير عن تعددية المظاهر المكتشفة إلا أنهم ظلوا خاضعين لقانون البيت الشعري ولنظام هذا النوع. ثم حدثت ظاهرة جديدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد اختفى بيت الشعر؛ ولم تعد الأنواع مختلطة بل أصبحت مهملة فقد اعطى لوريا مونت- LAUREAMONT عملا

عنوانه «الأغاني» لا يمكن أن يصنف، وكتب رامبو RAMBAUD مجموعة من النصوص يبدو أنها كتبت على نَفَس واحد، وجمعها تحت عنوان «فصل في الجحيم» وهي في الوقت نفسه اعتراف واقرار وفكرة ونقد ومن ثم شعر. وكل واحد منهما أطلق العنان «للإلهام» الذي يستحسن أن نغيره كما يلي حسب مثال بيار ريفيردي– P REVERDY : «ليس هناك إلهام بل تطلع، فالفنان يتطلع إلى الفكرة، وملكاته تتطلع بالرغبة في التعبير في أعلى حالات التوتر». ومنذئذ، لم يبق الشعراء في انتظار «شيء غير معروف»، لا يقودهم إلا حدسهم غير الدقيق والشاعري نوعا ما. فهم يحاولون تحت تأثير «الدفعات الإبداعية» (ج.س. رونار. J. C. RENARD) وتحت تأثير «نوع من الطاقة الجامحة» الوصول إلى «التوتر الأعلى». وما عادوا يبحثون عن المحاور المسماة «شعرية» (الحب، البحر، الموت الخ....) ولا أن يتفقوا مع قاعدة شكلية. ولم يعودوا يريدون القول: «إنهم يقولون» ويبذلون قصارى جهدهم، بطريقة مباشرة جدّا، ليقللوا من المساحة بين العالم والكلمات. «يجب أن نكون حديثين تماما»، كما أعلن ريمبو، «ولا تراتيل! يجب أن نبقى في هذا المستوى.» حتى «نملك الحقيقة في روح وفي جسد» لتأسيس ما يريده لوريا مونت أن يظهر كمذنب في السماء. «جنس جديد من العقول».

أما بودلير فقد فكر في هذا العلم الجديد، فحتى وإن لم يطبقه فهو من منظريه الأوائل، وهو يسميه «الفصاحة العميقة». وهي فصاحة لا تكتفي بالمبادىء السطحية والشكلية بل تبحث في أعماق أعماق الوعي، عن محاور بقيت غير مسموعة. لقد أطلق مفهوم «الحداثة»

وهي الانتقالي، والمتربص، والمحتمل، ونصف الفن الذي يصفه الآخر هو الخالد والثابت ». إن هذا «النصف الأول» للفن هو «الحالة الشعرية» التي ستكون الشيء العادي اليومي المشوه بالنظر، أو المأخوذ كما هو في خطاب يجعل «الخطاب العادي يتفجر ». (ج. س. رونارد — J. C. RENARD) ويتابع بودلير: «أن هذا العنصر، الذي تتكرر تحولاته بكثرة، لا يحق لكم أن تكرهوه أو أن تستغنوا عنه؛ وإذا حذفتموه فستسقطون بالضرورة في فراغ الجمال المجرد واللامحدود...».

وهكذا فان الدميم قد يكون جميلا وإن كل شيء قابل للشاعرية. والقاعدة الشعرية الوحيدة المقبولة هي ملكة الإمساك باللحظة في حقيقتها والاستفادة من كل إمكاناتها. يجب أن يعاد إلى الإنسان معنى اللحظة». (ج. بوسكيه J. BOSQUET) بطريقة يبنى بها صرح الحياة اليومية طوبة طوبة: وكما يوضح أوكتافيو باز — O. PAZ فإن الحالة الشعرية ليست ما ستصير إليه فتحدث تلقائيا آنفعالا جديرا بالقصيدة لكنها تصبح هي خلق هذه اللحظات. وإذا تتبعنا آشتقاقها فإنها أخيرا فعل وخلق للإنسان الذي يخترع العالم، أي الذي يكتشفه في واقعه الحقيقي ويعيد آكتشافه أزليا كل مرة وهو يتغير ويصبح على ما يمكن أن يكون عليه. والشعر حينئذ لا يريد أن ينصاع لشاعرية محددة أو عواطف مصنفة من قبل بل هو يعبر عن رغبة يجب تحقيقها فيحاول أن يرقيها. وإن في «الحالة الشعرية» البحث عن اللحظة وإن الشاعر لم يعد مربوطا إلى حسن التصرف بل هو في الوقت نفسه منتج للعالم الذي يحيط به والذي هو نتاج له. إنه يتابع

أحداث التاريخ كما يتابع أحداث الروح. إنه في جميع الأشكال التي يمكن أن تتخذها الحقيقة.

وفي هذه الظروف، فإن الشعر لم يعد متجهاً نحو الماضي بسبب الحنين، ولم يعد متجهاً نحو لغة انتقتها الحالة الشعرية، بل إنه يبدأ المستقبل، مستقبل الإنسان ومستقبل الكلمات. وفي أقصى الحدود فإن الشعر تنبوئي، ولم يعد الشعر يريد أن يمتحن العالم بل يريد أن يعلن عنه ليشكله فيما بعد بتغييره: إن الكتابة شيء أكثر من المعرفة عن طريق التحليل؛ إنها إعادة التشكيل (فرانسيس بونج F. PONGE) فالخيال، والقدرة على تمثل ما لم يكن، هو الذي يقوم بالمبادرة؛ «فالكائن البشري، كائن يتخيل، وبعدها ربما يفكر». (غاستون باشلار - G. BACHELARD) إن القصيدة ليست غاية في حد ذاتها بل وسيلة للوصول إلى مكان ما بطريقة أخرى لم يعد الأمر في التأثير بعرض حدث تافه بطريقة حزينة إن قليلا وان كثيراً، وهذا اليوم أمر مسلم به (ريفيردي REVERDY). إن الشعر، بالصفة نفسها التي نجدها عند العلوم، وسيلة للتحريات للكشف عن «الأسرار التي يختنق داخلها وجودنا. (لوريامونت - LAUTRÉAMONT) المطلوب تغيير العالم؛ هذا صحيح ولكن أيضا تغيير الذات. فإن شخصا آخر تسمح القصيدة باكتشافه، فالقصيدة تكشف عمن نكون وتدعونا إلى أن نكون كما نحن. (أو- باز- O. PAZ) وبالعقل، لسنا في العالم، والشاعر يسعى جاهداً لكي يولد بواسطة الكتابة التي تعلن عمن يمكن أن يكون عليه. إن حركة متبادلة

تحدث بين الشاعر والقصيدة اللذين يغيران بعضهما بعضاً ويتآزران ويتكونان في تشكيل مستمر.

المطلوب التغير لكن أيضا تغيير الآخرين. إن القارىء الضروري يجب أن يدخل في الدائرة الشعرية فالشاعر والقارىء لحظتان لحقيقة واحدة، يتعاقبان بشكل ليس من الصحيح أن نسميه «دوريا». إن حركتهما تولد الشارة، الشعر. (أو. باز) إن الشعر دون قارىء يبقى ميتا، فالقارىء يعطيه الحياة، ويصبح هو نفسه شاعراً حين يريد أن يقرأ القصيدة بالاهتمام الذي تستحقه، وهو يمتلك المكتوب حين يشعر به ويوافق عليه بترفيعه.

إن الشعر قريب من الحالة الشعرية ومما هو خلق، ويمكن أن يترك مؤقتا. إن القصيدة تصير ضرورية حين ينظر إلى الحياة — تعاقب اللحظات — كخلق مستمر. إن السرياليين قد ألغوا القصيدة في بدايتهم ليكرسوا أنفسهم لفن الحياة فقط، فالأدب لا يمكن أن يكون إلا مادة بديلة عن الحياة. إن جاك فاشيه (J. VACHÉ) الذي كان له تأثير أساسي على أندريه برتون (A. BRETON) لم يكتب شيئا اللهم بعض الرسائل. لكن أصبح في أعلى مرتبة «رجلا»، أصبح في الوقت نفسه ذلك الذي يشكل حياته الخاصة شعريا وذاك الذي يتأملها كأثر فني (جورج لوكاش LUKACS).

لكن «الحالة الشعرية» لا يمكن أن تعاش مهما كانت متربصة، والذين أعطوها أهمية أكثر من الشعر لم يجدوا حلا آخر غير الانتحار (ج. فاشيه — ر — كروفيل — R- CREVEL) أو الجنون (نرفال — NERVAL —

هولدرلن– HOLDERLEN) أو الصمت (ريمبو– RIMBAUD). إن الشعر ــ وإن لم يكن إلا أدباً ــ لم يزل وسيلة محظوظة تسند «الحالة الشعرية» المترنحة وتغزوها بقسوة الكلمات لعدم وجود التعبير عنه بالرغبة في العيش. إن الشعر يسمح بتثبيت «الحالة الشعرية» الآنية إلى درجة يمكن أن تحطمها في هذا التوقف أو أن تخطئها بسبب ضعف وسائل التعبير.

ولهذا فإن الشاعر ينقب باستمرار عن «الحالة الشعرية» ويحاول دوما أن يمتلك تقنيات جديدة. فريمبو يريد «أن يخترع.... لغات جديدة». ولوريا مونت ما زال يبحث عن «شاعرية مستقبلية». وهذا لايعني أن «الحالة الشعرية» تغطيها الشاعرية، لكن كليهما موجود في القصيدة وكأنهما لم ينفصلا أبداً فالفن والحياة يصبحان شيئا واحداً ووحيداً بحيث نحصل على «الفن بالحياة، ومن أجل الحياة، والحياة من أجل الفن وبالفن». (ريفيردي– REVERDY).

وبهذه الطريقة تصبح اللغة سلاحاً، والشاعر يبذل جهده ليجد «لغة» تقطع التنفس، وتكشط، وتتهكم، وتقطع. جيش من السيوف، لغة شفرات صحيحة، وخناجر لامعة ومنهجية لا تتعب (أو. باز). إنه يعمل «مبضعا للتحليل» (لوريا مونت) ليشرح العالم ويحطه أمام الأنظار ويعلن عن عالم ثانٍ.

إن الشاعر لكي يتمكن من لغة كهذه لا بد أن يعيد النظر بالدرجة الأولى في الكلمات، فهو لا يستطيع أن يخرِّج عالماً جديداً بكلمات مستعملة فقدت كل معنى. إن المعنى الأول لهذه الكلمات يجب

أن يوجد لإحداث ما يسميه ريفيردي «الأثر الغلياني» فيتسبب في صدمة لدى القارىء.

على الشاعر أن يتبع نصيحة روسيل– ROUSSEL ليحصل على «استعمال الكلمات دوما في معنى آخر غير المعنى الذي يتبادر أولا». نسيان المعنى المشترك المشوه بالاستعمال للحصول على المعنى الذي يبتعد أقل شيء ممكن عما يعنيه.

إن الشاعر– في انتظار إصلاح الكلمات الذي لا يمكن أن يتمكن منها دفعة واحدة– يشعر بنقص أمام ما يقال؛ والنتيجة لتحرياته الخاصة من أجل اشعار العالم – لا لكي يجعله أكثر جمالا بل لخلقه حقيقة– تكون دوما فوق ما هو كائن وهو في خاتمة المطاف «غير صالح لأن يقال. «(فلوبير)» كل ما أكتب ليس مخلوقا، ولا يشارك في الخلق– في وجه السبيل الوحيد الباقي (UN PIS- ALLER) فكله مصنوع من الخلط الذي لا ضرورة له، ودائما لعدم وجود شيء آخر... (أنطوان آرتو – A. ARTAUD). إن القصيدة يجب أن تكون محتمة.

ولكن يحس بحسن الصنيع في أغلب الأحيان، والمجهود الظاهر يبطل بعده الشعري. وتصبح القصيدة تدريبا على الأسلوب وهي تطبيق للشاعرية (الفن الشعري)؛ إن الشاعر يشعر بإحساس «أن هذا قد وجد، وقد قيل».وعليه أن يعمل بالدرجة الأولى على نسيان كل ما يمكن أن ينتظره ليكتفي بالمعرفة دون أن يمر بحاجز الثقافة التي تحمل الأفكار

---

(١) جعله يشعر

والكلمات الجاهزة. عليه أن يصنع لنفسه قاموساً لأن الكلمات التي يستعملها مبتورة ولا يزيدها إلا تشويها، وعليه كل مرة أن يخترع مدلولاتها؛ على الأقل التقرب من الكلمة على طريقة «كافكا» «لنذهب إذاً، إن الكلمة لا أراها مطلقا بل أخترعها.».

لكن اختراع الكلمة ليس ممكنا دائما. إن عتاد اللسانيات، على عكس عتاد الموسيقا أو الرسم، ليس متنوعا أبداً، ولهذا فإن الشاعر، مثل ريفيردي يجد نفسه ناقصا: «تنقضي الكلمات التي أخذها الآخرون.» وليس صحيحا دوما أن «الكلمة تتجدد كل مرة تستعمل فيها.» (ر-جكوبسون – R- JAKOBSON). وإنه لمن المؤكد، كما يقول جورج ريمون – ديسانيْ – G. RIBEMONT- DESSAIGNES) «إننا لا نأكل كلمة «خبز» ولا نشرب كلمة «خمر».» إن اللغة تنتمي في النهاية إلى نظام عاطفي وساخر. إنّ الكلمة لا تصبح ما تعنيه إلا بثمن رهان لا معقول على الشاعر أن يفي به كل لحظة: [لنخلط دون حشمة بين «نهر السين» وبين الكتاب الذي سيصبحه». (فرانسيس بونج].

إن الشاعر لا يحاول أن يروي قصة مثل الروائي أو أن يعرض أفكاراً من نصوصه؛ فانه ـــ وهو يعاني من لغة الواقع المفككة ـــ يحس كل واحد من نصوصه كفضلة لم يعد لها أية علاقة «بالتطلع» الذي أحدثه هذا النص. إن قوله الضعيف يؤجل مشروعه المبدئي في كتاب قادم لن يأتي أبداً.

إن الشاعر يفضل أحيانا الصمت كريمبو أمام عجزه عن إعطاء أقصى ما عاشه، أو يواصل الكتابة في «حِوَارٍ لا ينتهي». إن موريس

بلانشو ــ M. BLANCHOT ــ وقد نذر نفسه لسلبية الكتابة يعترف أن «لايمكن أن أتوقف عن الكتابة». إن الإخفاق هو نصيب الشاعر: «لا أستطيع أن أقول بهذا: الشكل ما كنت أظن أني سأقوله، والذي كم تمنيت أن أقوله؛ فبهذا الشكل لا أستطيع أن أقول إلا مالا يجب أن أقوله والذي كم تمنيت ألا أقوله ». (ريفيردي - REVERDY) لكن الشاعر لا يقبل هذا الضعف الملازم لمشروعه: «فمن الضروري التحرك من اللحظة التي لا يمكن فيها القفز أو البقاء في استلقاء». (ج. باتايْ ــ G BATAILLE) بعد هذه الإبادة العرضية للشاعر المحطم بانتشار الشاعرية (الفن الشعري) اللامحسوسة، تأتي إرادة في أن يستمر مع ذلك في مخططه، في أن يكون «قولا يحاول أن يتقدم بسرعة الفكرة.» (هـ. ميشو. H- MICHAUX) وأن يكون «نشطا كالحياة» مع «الكلمات التي في خدمة القزحية الروحية الموجودة في ضوء النهار.» (ج. بوسكيه. J. BOSQUET) كل قصيدة تريد أن تكون حركة حتى وإن كان مؤلفها مدركا لحدود هذه الحركة. فإذا لم يستطع أن يتحرك مباشرة فقد بقي المؤشر الأضمن والعلامة المميزة الأساسية لكي لا تتبخر «الحالة الشعرية» في إبهام التبليغية. إن الالتزام الأول - كما يوحي به فرانسيس بونج ــ هو أن «يعيد للغة قوتها وهيئتها» ولكن بغية الحصول على وسيلة أنجع دائما «ليشغل» «الاجساد الحية.» (هـ. ميشو) بطريقة يمكن أن «تتدخل» بها هذه الأجساد. ولهذا فإن الشعر يجب أن ينضوي تحت حركة أوسع تحتويه. «إن الشعر غير الملتزم بتجربة تتجاوز الشعر، ليس هو الحركة بل هو الفضلة التي تتركها الحركة. (ج- باتاي).

لكن الشاعرِ ليس مرتبطا دوما بصعوبة الكتابة، فهو يحل هذه الصعوبة بنسيان الكلمات التي تتشكل حينها وتتجمع تلقائيا، فالكلمات «تقوم بعملية حب» فيما بينها كما قال بروتون. إنها تنتج صوراً تقترح فيها واقعا لم يُرَ مِنْ قبل أبداً، فكل الترتيبات أصبحت ممكنة منذ أن قال لوريا مونت: «جميل كاللقاء المفاجىء فوق طاولة تشريح بين ماكينة خياطة ومظلة.» لم تعد هناك أية ضغوط في الصورة، فالحرية يمكن أن تمارس دون عرقلة، فكل شاعرية قد حطمت لتفسح المجال حرّا للحالة الشعرية، للخلق اللاموجه؛ وبالإضافة إلى هذا فإن للصورة ملكة السماح بتعددية المعاني. إن لها، على غرار الأثر البلاستيكي: «أفضلية القدرة على تنويع نظام القراءة بغزارة» كما يقول بول كلي — P. KLEE. وهكذا يستطيع القارىء «أن يتوعى بكثرة مدلولاتها ». إنها تحافظ على الغموض الملازم للقصيدة التي تسير في متاهات واقع متعدد بحثا عن منطقها الخاص. إن الشاعر يخاطر، فيقدم بلحظات وبانفجارات، اقتراحاً مؤقتا، قد يصبح حقيقيا فيما بعد لأن «الخيالي هو الذي يسعى إلى أن يصبح حقيقيا ». (بروتون — BRETON).

ومنذ أن أجلس ريمبو على مركبته بألفة، فإن الشاعر لم يعد كما كان، يريد أن يظهر شيئا جميلا، وأن يطابق المقاييس الجمالية للحالة الشعرية بل أصبح يحاول أكثر أن يجري الحالة الشعرية بإقامة علاقة ممتازة بين الحياة والكتابة وبين الحالة الشعرية والشعر. وبما أنه مسؤول، فلا يمكن أن يتجاهل المنتوجات المقدمة: «إن الخصوب الحقيقي للشاعر لا يكمن في عدد أبياته بل في مدى انتشار تأثيرها» (بول فاليري)؛ بل إنه يذهب

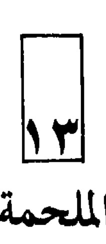
أبعد من ذلك فهو يجعل من نفسه ناقداً لإنتاجه الخاص، وفي أغلب الأحيان شاعراً للنقد أيضا (من أجل ماليرب– MALHERBE) لفرنسيس بونج). إنّ الأثر المتأني يجر إعادة نظر مستمرة في الأثر الذي هو بصدد الإنشاء، ولهذا فان الشاعر ينظر إلى هذا الأثر من مسافة معينة نوعاً ما، هذه المسافة التي يحافظ عليها غالبا بفضل الهزل بل السخرية التي نجدها حتى عند شاعر غنائي مثل سان جون بيرس– S. J. PERSE. إن الشاعر ليس مخدوعا، فهو لا يمنع عمله من أن يكون المكان المفضل للهرب، وهو يريد لهذا العمل أن يكون واعيا لا بالكلمات فقط بل أيضا بالعالم والناس؛ ويحاول، وهو مقتنع كروني شار– RENE CHAR، أن يحدث «أن ما يأتي إلى العالم لكي لا يغير شيئا ليس جديراً بالاهتمام، أو الصبر ».وحتى إذا لم يكن الشعر إلا مزعجا فإن عمله لم يكن سدى.

إن الشاعر والحالة الشعرية نوعان من الكون في العالم، وهما يتذبذبان في القصيدة بصاعقة تجعلهما أحيانا يغطي أحدهما الآخر. ان الشاعر لا يمكن أن يعيش كما هو إذا كان محروما من الحالة الشعرية التي حولت دوما إلى شاعرية (فن الشعر) تعسفية. لكن الحالة الشعرية بدون الشعر تضيع في التلاشي EVANESCENCE المحطم بتراب الشيء اليومي المفيد الذي لم ينقل بعد. إن الشاعر يحاول جاهدا أن يوجد على مسافة متساوية بين هذين القطبين المتشابهين والمفرقين اللذين يحاول أن يصالح بينهما في القصيدة ولو لفترة مع المحافظة على التعارض وتعددية الأشكال الملازمين لوظيفتها بما أن لهذه الاخيرة وظيفة في الإخبار عن الواقع المتعدد. فهو لا ينسى أنه إذا كانت القصيدة مكوّنة بطبيعة الحال من كلمات، فإن هذه

الكلمات ليست مكونة فقط من الحروف بل من الكائن. (ج- أ- كلانسييه- G. E. CLANCIER).

وهكذا فإن الشعر هو لغة قبل كل شيء، يستطيع أن يبقى مرتبطا بالعالم، وبكل ما يمكن أن يكون شاعرية فيه أو يصبح شاعريا بفضل القصيدة، وهو لسان حال التطلعات الإنسانية التي لا تخضع للعقل والسخرية أحيانا التي يعطيها العقل الأكثر صفاء.





الملحمة

بقلم يوشيدا أتسوهيكو

YOSHIDA ATSUHIKO



نعني بلفظة ملحمة قصيدة سردية طويلة لأن تحديدا أدق لن يتلاءم مع (EPOPIA) (من EPOS) بمعنى القول و (POIEIN) بمعنى العمل اليونانية والتي تعني في الواقع شعرا مكتوبا على الوزن السداسي (HEXAMETRE) مهما كان المحتوى، ولامع المعنى الواسع الذي يعطى لهذه اللفظة عموما في اللغة الفرنسية. إن بعضهم يحاول تعريف الملحمة بأنها شعر ملحمي شفوي لا يؤلف إلا في «المرحلة الملحمية» لأمة ما. لكننا إذا قبلنا بهذا التعريف فيجب أن نخرج من النوع الملحمي عدة مؤلفات كبيرة مثل مؤلفات هيزيود وفرجيل ودانتي وجون ميلتون. إن القصيدة التي يمكن أن نصفها بالملحمية قد تنتظم بالكتابة أو بدونها وتتناول موضوعات متنوعة لا الأساطير والخرافات الملحمية وحدها بل أيضا بعض الأحداث التاريخية والقداسات وقصص الحيوان إلخ.... بل هناك ملاحم فلسفية محض أو رمزية أو هجائية وغيرها كثير. ويبقى أن الشعر الملحمي قادر مع ذلك أن ينقل تشكيلا من الأحاديث، وذلك

دون مساعدة الكتابة . وإن عدة شعوب في مناطق مختلفة من العالم وفي عصور مختلفة قد آستعملوا هذا الشعر لهذه الغاية إما بسبب أن الكتابة لم تكن معروفة لديهم وإما بسبب أن الحديث المنقول هكذا ذو طابع سري يمنع وضعه في الكتابة . إن مادة هذا الشعر التقليدي المروي مكونة أساساً من أعمال الآلهة الذين خلقوا الكون وحافظوا على نظامه الحالي من جهة ومن جهة ثانية من أساطير خاصة بإنجازات أبطال العصور السالفة مع الملاحظة أن التفريق بين هاتين الفئتين ليس واضحا بعد؛ فأعمال بعض الأبطال مثل «فانيا موئينين ــ VAINAMOININ» في «الكاليفالا ــ KALEVALA» أو «مُووِي – MAUI» في التقاليد البوليفزية يمكن أن تكون لها قيمة الأسطورة التكوينية . إن الأبطال قد يتحولون إلى عبادة حقيقية مثلما في الهند أو عند الإغريق القدامى ، وأن الأشعار التي تروي بطولاتهم تعد نصوصا مقدسة ينتج عن التعامل بها نتائج سحرية . وفي هذا الإطار يقال عند الهنود : «إن القراءة العادية للمهابهارتا تمحو كل الذنوب بدون آستثناء» . وأن «كل من يقرأ أو يسمع «الرامايانا» RAMAYANA» سيحرر من كل ذنب» . أما في منغوليا فيعتقد أن تلاوة ملحمة من طرف منشد محترف يمكن أن تجعل الآلهة والأبطال موجودين في الحاضر حقيقة ويسدون بكل النعم حين يقال الشعر في الوقت المسموح بتلاوته؛ وبالعكس فإن هذه التلاوة ستتسبب في غضبهم ويكون لها نتائج وخيمة .

ويبدو أن بعض الأبطال كانوا فعلا آلهة في الأصل، وهذه هي الحال لدى الشخصيتين المشهورتين في ملحمة «نارتا القوقاز الشمالي»

وهما : «باتراز — BATRAZ» و«سوسلان — سوزيريكو — SOSLAN-SUZYRYKO» ، فالأول ، كما وضح ذلك جورج دوميزيل — G DUMEZIL يحدد بوضوح إله الحرب الصاعق عند «السيتيين — SCYTHES» والذي يعرفه هيرودوت مع «آريس — ARES» ، بينما يبدو الثاني كإله شمسي تحوّل إلى بطل . ويجب طبعا أن نقول بأن ليس كل الأبطال الموجودين في الملاحم آلهة قديمة مخلوعة بل بالعكس ، يوجد أبطال حقيقيون يمكن أن نضبط تاريخيتهم بدقة مثل شارلمان ورولان وغليوم دورانج — G. DÓRANGE و أتيلا — ATTILA في الملاحم الجرمانية ؛ وهناك آخرون لا شك أنهم محض نتاج أدبي . وقد يحدث للشعر الملحمي أن يتناول أفعال شخصيات حية قد يكون الشاعر شاهد عيان عليها . وبالفعل فإن أبناء «كْسَاتريا — KSATRYA» أو «براهماني — BRAHMANI» أو «فايسيا — VAISYA» أو بنت كْسَاتِرِيَا ، كانوا يكوّنون في الهند جماعة خاصة من شعراء البلاط و «السوتاس — SUTAS» كانوا أيضا من حوذيي الملك وكانوا يرافقونه في الحرب أو في المطاردة حتى يروا انجازاته . أما عند الأفارقة السود الفولبس — FAULBéS فكان المحارب منهم حين يذهب بحثا عن المغامرة ، يأخذ معه رجلا يحمل له ترسه ثم يخلد بعد ذلك أفعاله الشجاعة بقصيدة ملحمية تسمى «بودي — BAUDI» .

وبالفعل فإن أبطال الملاحم ، مهما كانت أصولهم ، كانوا يتلاءمون عموما مع آلهة الأساطير لأن الشعر الملحمي لا يهدف إطلاقاً حتى حين يتحدث عن الأحداث التاريخية أو المعاصرة ، إلى نقل الوقائع الحقيقية بدقة ، فهو يسعى دوما إلى تقديم أحداث مثالية تكون بمثابة نماذج لسلوك

مستمعيه. ومن هنّا يبني أخباره وشخصياته بالتوافق مع الأنماط النموذجية الأولية التي نجدها أيضا في الأساطير. وبعض هذه الأنماط نماذج متعددة تدخل بدون شك ضمن بناء لاوعي مشترك بين كل الناس بما أن وظيفتها كمخطط مرتب للعروض يوحي بوجود ليس في الأساطير والخرافات والقصص الفولكورية لعدد كبير من الشعوب في العالم فقط، بل كذلك في صور حُلمية ONIRIQUES لأي موضوع. إن بعض هذه الأنماط الأخرى خاصة بأمة أو بحضارة إما لأنها ناتجة مباشرة عن أساطير أو نماذج أصيلة وإما لأن الأمر يتعلق بأطر إدراكية خلقتها تلك الأمة أو تلك الحضارة لتلمس ما هو واقعيٌ في عدد محدود من الفئات الكبيرة التي تكوّن نظاما منسجما. لقد بيّن علماء الأجناس أنّ كل حضارة تخترع مرتبا كهذا فنحن نجد أمثلة كثيرة كالهنود «الزوني – ZUNIS» في المكسيك الجديدة، وهي عبارة عن «ميتافيزقيا» بمعنى الكلمة كما يقول ر. باستيد ــــ 9R. BASTIDE.

إلا أن الأطر حين تنتظم في نظام، قد تؤثر على مستوى اللاوعي بتشكيل أعمال الفكرة في جميع الميادين، لكن يمكن أن ندرسها خصوصا في الملاحم التي تسمح بمراقبة عملها بأشكال متعددة لأن هذه الملاحم أخبار طويلة منسجمة مكونة من عدة فصول تتجابه فيها شخصيات في نماذج متنوعة.

إن قصة حرب طروادة مثلا، التي تمثل كما نعرف القسط الأوفر من مادة الملحمة عند اليونان، يمكن أن تكون امتداداً لحدث وقع حوالي

(٢٢٩٠ ق. م.) وهو تحطيم طروادة الذي يمكن أن يكون قد وقع حقيقة على يد جيش بقيادة ملك ميسينا. إلا أن التقليد الملحمي قد أعاد تشكيله كلية بحيث يتطابق مع النماذج الأسطورية والإيديولوجية التي ورثها اليونان عن الحضارة الهندو أوروبية المشتركة. وهكذا فان الملاحم تظهر هذه الحرب وكأنها نظمها أخوان هما أغاممنون ومينيلاس بغية استرجاع امرأة هذا الأخير. ونحن نتعرف هنا على تأثير أسطورة هندو - أوروبية تتعلق بالولدين التوأمين للسماء (وهما أشفين ديفو نَيَّاتا - ASFIN DIVO NAPATA) في «الريكفيدا - RIGVEDA» و «دييفا ديللى - DIEVA DELI» في الأغاني الفولكلورية الليتية LETTES[1] أو «ديفو سونيلياى - DIEVO SUNELIAI الليطوانية التي تقوم بتخليص بنت من بنات الشمس «صورية - SURAYA» أو «دوهيتا سورياسيا - DUHITA SURYASYA» في الهند الخ....

إن موضوعات ارتكاب المحارم وتعدد الازواج (POLYANDRIE) التي كانت جزءاً لا يتجزأ من الأسطورة يبدو أنها نقيت من الملحمة إلا أن الخرافة ما زالت في الواقع تحتفظ بآثار هذه العناصر. وحسب إحدى الأساطير فإن هيلينا حين كانت صغيرة بعد أن اختطفها ثيزي - THéSéE وقادها إلى أفيدنا - APHIDNA ليسلمها إلى أمّه إيثرا - AETHRA. ثم خلصها فيما بعد إخوانها الديوسكور - DIOSCURES. وحتى في الإلياذة نفسها (٣- ٢٣٦- ٢٤٤) نجدها وهي تجهل أمر موتهم بعد رحيلها عن

---

(١) نسبة إلى ليطوانيا (حاليا بالاتحاد السوفيتي)

لاسيديمونيا وتتعجب من عدم مشاهدتهم بين صفوف الآشيين- ACÉENS وهي تعتقد أنهم الثائرون الطبيعيون للمس بشرفها. إن امرأة أغاممنون- كليتمنسترا- CLETEMNSTRE هي أخت توأم لهيلانا وهي نسخة ثانية منها نوعا ما. وهناك بعض النصوص تشير إلى أن بعض الأساطير تجعل من هيلينا ابنة إله الشمس وليس ابنة زوس- ZEUS.

ان هذا الموضوع الذي يصلح خاصة للتعامل في إطار الأسطورة البطولية قد آستغل بالتوازي في عدة أساطير ملحمية أخرى للشعوب الهندو- أروبية- وبالفعل فان رامَا- RÂMA في الأغاني في «الرامانيا» ينجح في استرجاع زوجته «شيتا- SITA» التي أخذها «رافانا- RAVANA» ملك الشياطين بالقوة إلى جزيرة «لانكا- LANKA» بمساعدة أخيه «لاكشمانا - LAKSMANA» وبمساعدة جيش من القرود. وفي الأسطورة الجرمانية نجد أن «غُودرون- GUDRUN» البطلة التي اختطفها «هارتموت- HARTMUT» وتركها تحت حراسة أمه يخلصها من الأسر خطيبها «هرويغ- HERWIG» مع أخيه «أورتوين- ORTWIN». وكذلك نجد في الملحمة النارتية- NARTE للأوسيت- OSSETES زوجة «سوسلان- SOSLAN»، وهي ليست إلا ابنة الشمس، يأسرها أحد السادة ويضعها في قلعته إلا أن سوسلان ينجح بفضل خدعة من أخيه «باتراز- BATRAZ» في تحطيم تلك القلعة وآسترجاع زوجته.

إن اختطاف هيلينا ليس إلا سببا ظاهريا لحرب طروادة لأن زوس هو الذي تسبب فيها ليحقق أحد مآربه المرسومة، فقد أشفق زوس على الأرض التي كان مفروضا عليها أن تحمل عدداً كبيراً من الناس فاضوا فوق

مساحتها فقرر أن يوجد بينهم التفرقة وحرب «إليون – ILION» حتى يترك بالموت فراغاً بين هذه الأعداد الضخمة. لكن هذه الرواية هي بدون شك امتداد لموضوع هندو – أوروبي لأننا نجد له مثيلا موازيا في المهابهارتا يشرح عدة مرات أسباب معركة «كوروكشترا – KURUKSTRA» بقرار من براهمان حتى يخفف عن الأرض التي تعاني من تزايد السكان.

إن تنفيذ مخطط زوس قد بدأ أثناء الاحتفالات بزواج «ثيتيس – THETIS» من «بيليه – PELEE» حين تسبب «إريس – ERIS» في المسافة بين هيرا وأثينا وأفروديت برميه تفاحة ذهبية بين المجلس المقدس، لتكون هذه التفاحة لأجمل واحدة منهن. وهذا ما أوصله إلى حكم «باريس – PARIS» إذ سيقوم الأمير الطروادي بالاختيار المشؤوم على مدينته حين فضل أجمل امرأة مقدمة من أفروديت على التفوق العسكري والإمبراطورية اللذين وعدته بهما أثينا وهيرا بالتوالي.

إن هذه القصة التي ترويها أيضا «الأغاني القبرصية» منظمة حسب نمط من الايديولوجية التثليثية بالمعنى الذي حددناه أعلاه. وبالفعل فقد كانوا يسعون، كما نعرف ذلك اليوم جيدا بفضل أعمال جورج دوميزيل إلى تأكيد احتكاراتهم في جميع الميادين بمساعدة ثلاث فئات كبيرة تتلاءم مع الوظائف الاجتماعية لرجال الدين الحاكمين والمحاربين والمنتجين. لقد كسب باريس رضى الوظيفة الثالثة التي يشرك معها الهندو – أوروبيون مفاهيم الجمال واللذة والأنوثة والغنى والطعام والخصوبة والصحة والسلام الخ... إلا أنه رفض رضى الوظيفتين الأعليين وهما اللتان ستعملان بالتضافر على هلاكه.

ويمكن أن نقول إن هذا الاختيار قد فرض على باريس بسبب طبيعته الطروادية، ففي الاعتقاد الملحمي أن مدينة «بريام» تبدو بوضوح وكأنها تكوّن في مجموعها ممثلا للوظيفة الثالثة فتستغل أملاكه ونساؤه من طرف العدو. وحتى أولئك الطرواديون الذين يشغلون المناصب المقدسة أو المحاربون منهم تظهر عليهم بوضوح إشارات تربطهم بالمستوى الثالث من النظام الهندو - أوروبي. ويتميز ملكهم بريام بالغنى وقوة الإنجاب وهذا ما سمح أن يكون له عشرات الأطفال (خمسون حسب الاعتقاد) من نسائه ومحظياته العديدات. وقد كان نبياهما «هيلينوس - HELENOS» و «كاسندر - CASANDRE» توأمين، وهذه علامة بارزة في الوظيفة الثالثة عند الهندو - أوروبيين. ولكن هذين النبيين لم يقدما شيئا لأن الطرواديين كانوا يصمون آذانهم أمام أقوالهما (وهناك نبوة لهيلينوس سيستفيد منها الإغريق). ومن جهة أخرى، فإن اينيه - ENEE وهو أحد القادة المحاربين المشهورين عندهم، ابن لأفروديت. وهكذا وبالرغم من وجود هكتور - HECTOR، القائد الشجاع، بينهم - وهو مسالم أساسا لا يحارب إلا لأنه مرغم - فالفضل يرجع نوعاً إلى ثروتهم وجمال عدة بنات لبريام في شراء خدمات الأبطال الأجانب حتى قاوموا مدة عشر سنوات ضد المهاجمين بالإضافة إلى نقص فضائل المستويين الأعليين التي أحسوا بها بشدة.

ثم إن هذا الوصف الجماعي للأمة الطروادية يتناقض مع الجيش الآتي الذي يقابلها بصورة تامة تماما في إطار البنيات الوظيفية الثلاثية. وبالفعل، فإذا تعرفنا على بعض ممثلي الوظيفة الثالثة عند الإغريق، وخاصة في أطبائهم، كالولدين الأثنين «لأسكليبيوس - ASCLPIOS»

«مكاوون – MACHAON» و «بوداليروس – PODALEIRIOS فإن هؤلاء الممثلين لا يقومون في الحقيقة إلا بواحدة من الخدمات العديدة التي ينتظرها النظام الهندو– أوروبي من المستوى الثالث، الأمر الذي جعل وجود هذا المستوى عندهم يشعر بنقص ملحوظ. إنهم يمثلون أساسا مجموعة من المحاربين بقيادة أغاممنون ومينيلاس يساعدهما بالإضافة إلى ذلك النبي «كالشاس – CALCHAS ومستشاران يمثل أولهما العقلية المحافظة وهو نستور – NESTOR ويمثل ثانيهما ذكاء خياليا وهو «أوليس – ULYSSE».

وشخصية نستور الذي عمّر طويلا، قد ساعدها ذلك على معرفة كل أخبار العرق البطولي في الأساطير اليونانية، الأمر الذي جعلها تكسب مجموعة من التجارب المتراكمة التي جعلها بكل سرور في خدمة «الأتريديين – ATRIDES». إن هذه الشخصية تمثل ظاهريا نوعاً مقدسا هندو– أوروبيا آقترح دوميزيل أن نسميه «الإله – الإطار» وهو «ديو – DIAU» في الهند و «هيمدال – HIMDAL» في اسكندينافيا.

أما أوليس الذي انجبته أمه – حسب بعض المؤلفين الكلاسيكيين – بارتباطها مع «سيزيف – SISYPHE» قبل زواجها من «لايرت – LAËRTE». فأنه مزود كأبيه بنوع خاص من الذكاء وبرقة تقترب من المكر والحيلة يطلق عليها الإغريق اسم ميتيس – MéTIS.

إن هذا المكر مجسد على المستوى المقدس بالإلهة ميتيس التي ظلت تدل أوليس بنصائحها من داخل أحشاء إله الآلهة زوس بعد أن آبتلعها. ومن ثم فانها أيضا قد أورثت آبنتها أثينا بهذا الذكاء، ولذا نجد أثينا تخص أوليس من دون الرجال كلهم بعاطفة خاصة.

إن «الطابع الفروسي» للوظيفة الحربية على مستوى المقاتلين بإشراف أثينا، والذي يعارض في الاعتقاد الاغريقي «الطابع المتوحش والمخيف» بإشراف آريس، ممثلان بوضوح كما قال «فرانسيس فيان— F. VIAN» بأشيل وديوميد.

إن الصور الجديرة بالدراسة هي صور أياكس— AJAX (وهما اثنان أي أياكس إثنان) فهذا الإسم يمكن تقريبه من إله الرياح «أيولوس— AIOLOS» ومن الصفة أيولوس التي تعني «السريع، الخفيف» و «اللامع— المبرقش» في الوقت نفسه؛ لكن الخفة وحمل الأسلحة اللماعة هي صفات نمطية لآلهة الرياح الآرية التي تمتاز بقوة جسدية عظيمة، وكانت قادة ونماذج للمحاربين المتوحشين من نوع «بيرسيرك— BERSERK». إن هذه الصفات الخاصة بآلهة الرياح وآلهة الحرب الهندو— أوروبية نجدها مُقَسَّمَةً بين «الأياكس الاثنين» ليكونا بذلك مزجا جدليا كاملا للوظيفة الثانية في «حالتها البدائية». وبالفعل فان سرعة أياكس بن أوِيْليه— OILLÉE وتهوره العنيف هما اللذان يميزانه فهو أول من يجهز على الخصم حين يقوم الإغريق بالهجوم وإن كان لا يحمل إلا سلاحاً خفيفا. (الإلياذة ١٤— ٤٤٢— ٤٤٣). أما أياكس الآخر فهو أكثر هدوءاً من الأول ويتدخل أثناء الدفاع خاصة.

إن ترس ابن تيلامون— TELAMON— أياكس الثاني— هي رمزه المفضل؛ وقد سموها «قلعة الآشيين الجبارة»، وهذه الترس ذات أبعاد فوق إنسانية لا يمكن أن يحملها إلا هو وحده بفضل قوة ذراعيه الخارقة. إن هذه الترس التي يمتزج بها تسمى قلعة (الأوديسة— ١١— ٥٥٦)

وتوصف باللمعان (٧- ٢٢٢ و ١٦- ١٠٧).

إن الأسطورة الطروادية تتأكد بوضوح في الإطار الوظيفي الثلاثي للإيديولوجية الهندو أوروبية كصراع بين ممثلي الوظيفتين العليين والوظيفة الثالثة وهذا ليس على المستوى البشري فقط بل أيضا على المستوى الإلهي إذ أن من يشارك من الآلهة بقوة في هذا الصراع مع الطرفين هما هيرا وأثينا من جهة وأفروديت من جهة ثانية لأن هذه الآلهة تصفي حساباتها الخاصة الناتجة عن آختيار باريس بواسطة البشر. هل يمكن أن نتعرف في هذا المجموع على انتقال لأسطورة هندو- أوروبية تصورها دوميزيل كما يلي: إنها أسطورة تنسب إلى نزاع نشب في البدء بين الآلهة الحاكمين والمحاربين من جهة وآلهة الوظيفة الثالثة من جهة ثانية حتى يندمج الطرفان في النهاية بالتصالح ليكونا معاً أسرة مقدسة كبيرة ذات بنيات مثالية؟ لقد اقترح هذه النظرية الهامة مؤخرا عالم أمريكي اسمه «س ـــ سكوت ـــ ليتلتون C.S LITTLTON». ويمكن أن نلاحظ بفضل هذه النظرية أن هناك تشابها ملحوظاً بين الاسطورة الإغريقية من جهة وبين قصة المعركتين اللتين قام بهما «ماغ توريد- MAG TURED» ضد تواتها دانان- TUATHA DÉ DANANN وضد «الغوموارية- FOMOIRÉ» في الملحمة الإيرلندية من جهة ثانية. ولعل هذه الملحمة تمثل رواية ما من الأسطورة المذكورة لأن أركان قبائل الإلهة «دانا- DANA» هذه- وهي عبارة عن آلهة سلتية قديمة تشمل طبيبا «ديا نسخت- DIANCECHT» وحداداً «غوابنيو- GOIBNIU» إلى جانب الساحرين الإثنين والمحاربين مع الملاحظة عدم وجود ممثلي الخصوبة والزراعة وتربية المواشي الخ... وهذه الأخيرة تكوّن ميدان «الفوموارية FOMOIRÉ» وخاصة زعيمهم

«بريس ـــ BRESS» . وكان أيضا من بين زعماء الإغريق ـــ إلى جانب ابني أسكليبيوس الاثنين – الصانع «إيبيوس – EPIOS» الذي أسهم في الانتصار النهائي ، بصنعه حصان طروادة الشهير . ولكن يجب أن نلاحظ أنه لا يوجد في الاسطورة الإغريقية كل العناصر الأصلية لهذه الأسطورة كما استخرجها دوميزيل فهي تختلف بالخصوص في نقطة أساسية لأن الإغريق استأصلوا الطرواديين في نهاية الحرب عوض أن يشركوهم في خلق مجتمع جديد يتحقق فيه أخيرا ذلك التفاهم المنسجم للوظائف الثلاث . إن البنية الوظيفية الثلاثية كان يمكن أن تطبق على مجموع المادة الطروادية دون أن تمر بواسطة أية أسطورة بل مباشرة عن طريق توظيف مستقل للنظام الهندو – أوروبي .

وبالفعل فقد تم البرهنة على أن هذه البنية ظل مفعولها مستمرا عند الإغريق حتى العصر القديم وأبعد منه كإطار تصنيفي كان يفرض نفسه بطريقة طبيعية على فكر الشعراء . وهذه البرهنة تمت بتحليل عدة فقرات ملحمية تظهر فيها بوضوح ايديولوجية الوظائف الثلاث مثل أسطورة هيزيود عن الأجناس ووصف ترس اشيل في الإلياذة الخ ....

ان انتقال هذه الأسطورة التي تحكي الصراع الوظيفي لفئتي الآلهة قد تحقق في جميع الحالات بروما في إلياذة فرجيل . صحيح أن الرومان (أي سكان روما) قد فقدوا ميثولوجيتهم بمعنى الكلمة نهائيا قبل عصر التاريخ ولم يكونوا يملكون شعراً ملحميا جديرا بهذا الإسم قبل القرن الثالث للميلاد حيث اكتشفوا إمكانية هذا النوع بفضل يوناني من تارانت TARENTE اسمه «ليفيوس أندرونيكوس ـــ LIVIUS ANDRONICUS» حين

ترجم الأوديسة إلى الإيطالية. إن هذه الأوديسة حفزت «نيفيوس NAEVIUS» على كتابة «POENICUM BELLUM» بهدف إعطاء الرومان إلياذة تكون «رومانية» حقيقية! وهو يحكي فيها عدة فصول عن أسطورة إينيه – ENÉE ليفسر أصل البغضاء بين الأسلاف الرومان للسجناء الطروادين، وأصل أمة خلقها «ديدون – DIDON». وفي نهاية القرن، فتح إينيوس – وهو من أتباع المذهب الفيثاغورسي التناسخي الذي كان يعتقد أن روح هومير قد حلّت فيه وأن هذا الأخير قد ظهر له في الحلم ليكشف له هذا السر – فتح إينيوس الطريق أمام فرجيل بآستعمال الوزن السداسي بدل القافية «الساتورنية – SATURNIER» التقليدية ليضع شعرا في «وقائعه» التاريخ الوطني لروما منذ أصولها الطروادية وحتى الأحداث المعاصرة.

إن هذا التأثير الكبير لهومير على ميلاد الشعر الملحمي اللاتيني جعل فرجيل يتخذ قصائد الاعتقاد اليوناني القديم نموذجا وذلك ليعطي لروما و «لأوغيست ــ AUGUSTE» ملحمة تخلد مجدهم، فإنيه – ENEE هو في الوقت نفسه مؤسس الأمة الرومانية وجد (أناس جوليا ــ GENS JULIA). وبالفعل فان فرجيل يعلن بوضوح، ومنذ الكلمات الأولى للإلياذة عن طموحه في هذا الأثر بتحقيق نوع من المزج الجدلي بين الإلياذة والأوديسة، فالأولى ملحمة حرب والثانية ملحمة مغامرات رجل، وذلك بقوله: «أغني الأسلحة والأبطال!»..

ويحقق بعد ذلك خطته بتفوق بتقديم رد على رحلة أوليس في القسم الأول من قصيدته الخاص بتجوال إينيه ثم يجعل بعد ذلك من الإلياذة

(الأغاني ٧ - ١٢) التي يحكي فيها قصة حرب، مثيلا للإلياذة. إن وصف هذه الحرب، أو وصف السفر مليء بالاستعارات من النموذج الهوميري. إن فينوس مثلا، وأيضا تيتيس في الإلياذة، يحصل من «الفولكوي ـ VAULCAUI» أن يصنع لابنه سلاحا يتضمن درعا منقوشة بروعة كدرع أشيل. إن موت «بلاس ـ PALLAS» الذي ينتقم له اينيه بذبح ضحايا من السجناء الشبان، يستجيب بروعة إلى موت «باتروكل ـ PATROCLE». إن المعركة الأخيرة بين إينيه و«تورنوس TURNES» تأتي على شكل معركة أشيل مع هكتُور التي ينقل بعض عناصرها بأمانة، فجوبيتر يزن في الميزان أقدار المتحاربَيْن؛ وإينيه يدور حول ميدان المعركة خمس مرات وهو يتبع خصمه الخ... وفيما يخص هذا السباق فان فرجيل يترجم حرفيا قول شاعر الإلياذة: «لا يخص الأمر ثمنا تافها كما في الألعاب العامة، بل إنه يخص حياة تورنوس ودمه». وتنتهي الملحمة بآستشهاد هوميري آخر هو: «إن برد الموت يثلج أطراف تورنوس وروحه المهانة تجري نحو الظلال وهي تئن».

إلا أن فرجيل لم يكن يعني، بتأليفه الإلياذة، أن يرد على الملحمتين الهوميريتين؛ وقد وقف سنيه العشر الأخيرة(٢٩ ـ ١٩) لهذه الإلياذة التي تركها ناقصة والتي طلب في وصيته أن تدمر. لقد عرف فرجيل، لكي ينجح في عمله هذا ويجعل منه ملحمة وطنية، كيف يوفق بين هذا المخطط وبين أغراض أخرى منها مثلا أن يحقق بفضل الاستفادة الذكية من الإيحاءات والتذكير بكل أنواعه، وجود التاريخ الروماني بكامله منذ تأسيس «إيفرندرا ـ EVRANDRE» «البلاتين ـ PALATIN» حتى عهد

أوغيست ــ وكما بين دوميزيل فإن قصة الأغاني الست الأخيرة مبنية أساساً حسب نموذج اخر مأخوذ من مصدر روماني هو أسطورة تأسيس روما من طرف «روموليس» التي تخفي تحت غطاء تاريخي الأسطورة الهندو ــ أوروبية جول تأسيس المجتمع الإلهي كله. وهكذا فان إينيه ـ ENÉE وأتباعه الطروادبين الذين جلبوا إلى إيطاليا آلهة «الإيليون ــ ILLION» ووعدوا بالإمبراطورية العالمية، يقابلون روموليس والبروتو ــ رومان في الأسطورة الأناليستية باعتبارهم ممثلين للوظيفة الأولى. ثم إن هؤلاء، لكي يحاربوا «السابين ـ SABIN[1]» الأغنياء الذين اختطفوا بناتهم طلبوا مساعدة من فرق «الإتروسك لوكومون ــ ETRUSQUE LUCUMON[2]» الذين قدموا لهم دعماً من الدرجة الثانية، وبالمثل فان إينيه حصل على مساعدة من نخبة المحاربين «الطيرينيين ــ TYRREHENIENS» بقيادة تارشون ــ TARCHUN ليدافع عن نفسه من هجومات اللاتين. إن هؤلاء الأخيرين يوصفون بوضوح وكأنهم بدو ورعاة، أي أنهم من رجال الوظيفة الثالثة، مسختهم لعنة أطلقها «جونون ــ JUNON» فحولتهم مؤقتا إلى جنود. (٧/ ٥٠٣ ــ ٥٢١). ونرى ملكهم «لاتينوس ــ LATINUS» يصور شيخا غنيا ومسالما. ومهما كانت الإلياذة ــ كما تركها فرجيل تنتهي بموت تورنوس ـ فإن جوبيتر قد وعد جونون قبل هذه النهاية أنه سيتم في نهاية الحرب مزج بين اللاتين والطرواديين ليصنعوا معاعرقا لاتينيا (١٢/ ٨٣٢ ــ ٨٣٩).

---

(١) و (٢): ــ نسبة إلى منطقة في إيطاليا الوسطى.

وأخيرا فان المهابهارتا التي قورنت كثيراً بالإلياذة وأحيانا بالأوديسة ترتبط بهاتين الملحمتين الغربيتين الكبيرتين برباط وشيج، وإن قصتهما منظمة هي أيضا بطريقة واسعة في الإطار الثلاثي. إن أبطالها الأساسيين، الإخوة «بندافا ـــ PANDAVA» الخمسة يكوّنون مع أبيهم «باندو ـــ PANDAU» وعَمَّيْهِم «دريتاراسترا ـــ DRITARASTRA» و «فيدورا ـــ VIDURA» وأيضا زوجتهم المشتركة «دروبادي ـــ DROUPADI » يكونون معاً فريقا منظما بطريقة جيدة يتطابق ترتيبه مع القائمة التقليدية للآلهة الذين يمثلون المظاهر الأساسية للوظائف الثلاث في البانثيون الهندو ـــ أوروبي. وفي شكل تقليدي للديانة الهندية التي ما زالت تحتفظ بالبنية الهندو ـــ أوروبية دون تغيير، نجد هذه القائمة تشمْل، (آرياماــ ARYAMAN، وبهاغا ـــ BHAGA) وإلهين من الدرجة الثانية (فايو ـــ VAYU و إنْدرَا ـــ INDRA) والتوائم الإلهية من الوظيفة الثالثة وهم (الأشفين ـــ ASVIN)، وأخيراً الإلهة الثلاثية الوظيفة (ساراسفاتي ـــ SARASVATI) التي تجمع في طبيعتها فضائل الوظائف الثلاث، وهي بذلك تظهر كالتركيب الجدلي لهذا النظام اللاهوتي. إن باندو ـــ PANDU في المهابهارتا ملك جبار مثل فارونا ـــ VARUNA؛ يعاقب اعداءه بدون شفقة. وبالمثل فان فارونا يبدو في بعض الطقوس كثير البياض وعاجزاً جنسيا، كما يبدو أيضا باندو شاحبا يوحي بالمرض ويجد نفسه مرغما على الامتناع عن ممارسة الجنس الأمر الذي جعله يسمح لزوجتيه الاثنتين أن تجامعا الآلهة لكي يكون له خلف. إن باندو يكلف الأعمى (دريتاراسترا) بتوزيع أملاك المملكة ويعمل أثناء القصيدة كلها وكأنه يمثل القدر نفسه،

وهو بهذا يقلد بأمانة نمط (بهاغا ـ BHAGA) الإله الذي يوزع الحصص وهو إله أعمى. إن فيدورا ـ VIDURA يعمل جاهدا للحفاظ على تماسك الأسرة الملكية بطريقة تذكر بأرياما ـ ARYAMAN الذي كانت وظيفته تحقيق الوفاق بين البشر داخل مجتمع آريا ـ ARYA. أما أبناء باندو الخمسة غير الشرعيين (يودهيستيرا ـ YUDHISTHIRA ـ بهيما ـ BHIMA ـ أرجونا ـ ARJUNA ـ والتوأمان ناكولا ـ NAKULA وساهاديفا ـ SAHADEVA) فقد ولدهم في الحقيقة بالتوالي دهارما ـ DHARMA وفايو ـ VAYU وإندرا ـ INDRA والأشفين ـ AŚVIN. وهم يظهرون كنسخ ملحمية لآبائهم الآلهة. إن الإله دهارما ـ DHARMA (القانون ـ العدالة) هو هنا شكل مصغر للحاكم الحقوقي ميترا ـ MITRA، ثم إن يود هيستيرا تتناقض طبيعته الهادئة بوضوح مع تهور باندو الذي يشبه فعلا ميترا الذي يمجد نشيد من الريكفيدا ـ RIGVEDA صداقته وعطفه. وأخيرا فان دروبادي ـ DRAUPADI، وهي زوجة الإخوة الخمسة الممثلين للوظائف الثلاث، تحقق بهذه الطريقة الخاصة مزجا جدليا لهذا النظام وكما يبين ذلك دوميزيل بمقارنته للمواد الإيرانية والسكندينافية فان النزاع الذي دار بين «البنداڤا ـ PANDAVA» و أبناء عمومتهم ، «دوريودهانا ـ DURYODHANA» وإخوته التسعة والتسعين وهم تناسخ لأرواح الشياطين، ليس إلا نقلا ملحميا للأسطورة الهندو ـ أوروبية المتعلقة بالصراع بين الخير والشر الذي سيتحكم في تاريخ كوننا حتى خرابه بسبب معركة أخروية (متعلقة بالعالم الآخر) سيتقاتل فيها الآلهة والشياطين. إلا أن إلهاً (فيشنو ـ VISNU في الهند ـ فيدار ـ

VIDAR في اسكندينافيا) سيتدخل في آخر لحظة لينقذ الفضاء من الإبادة وذلك بتغطيته بجسده والذي يستطيع أن يضخم حجمه كما يريد. وهكذا، سيحافظ على إطار لخلق عالم جديد حيث يستطيع عدد قليل من الآلهة الناجين من الدمار إقامة حكم مثالي. أما في المهابهارتا فان هذا الدور الأسطوري في إنقاذ الفضاء منقول في عمل هجين لفيسنو ــ VISNU وهو كريشنا ــ KRISNA. وبالفعل، فحين كاد الفريقان أن يستأصلا بعضهما بعضا عندما قربت معركة كوروكسترا ــ KURUKSETRA من نهايتها كان «أشفاتهمان ــ AŚVATHMAN»، وهو الإله المدمر «رودرا ــ شيفا ــ RUDRA- SIVA» المنسوخ، يبيت لذرية باندافا للاستئصال بضرب كل الأحفاد الذين سيولدون مسبقا بسلاح سحري. وهنا يتدخل كريتشنا ليخفف من مفعول هذه اللعنة بحيث أن الجنين الذي تحمله كنة لأرجونا ــ ARJUNA يمكن أن يعود إلى الحياة بعد أن يولد ميتا.

وهكذا فإن نوع الملحمة يبدو لنا وكأنه ينسج خيوطا لشبكة مواصلات عميقة بين الحضارات المختلفة.

١٤

التراجيديا

(المأساة)

بقلم أندريه ريتيف

ANDRÉ RÉTIF



إن التراجيديا التي ولدت في اليونان القديم، هي في أصول المسرح نفسها، فبالرغم من الأعمال العديدة، فان المختصين لم يجمعوا على أصولها، وهم عموما يستخرجونها، كما فعل أرسطو، من المدائح الديونيزوسية وهي نظم غنائي يقوم به الكورس أثناء أعياد ديونيزوس. وقد تكون «TRAGÔIDIA» غناء التيس، أي نصف الإله المشترك مع عبادة الإله أو الحيوان الذي يضحى به من أجله، بينما يبحث مُؤلفون آخرون في جهة المواكب الجنائزية (البرخت ديتريش) أو في الأساطير الزراعية (هاريسون) حيث كانت «TRAGÔIDIA» غناء للحصاد أو للشياطين أو تناسخا لأرواح الموتى.

ويعزى اختراع «الأغاني التراجيدية» إلى «إبيجان سيسيون — EPIGÉNE SICYONNE»؛ وقد أنشأ الشاعر الإغريقي «شبيس — THESPIS» التراجيديا نهائيا في منتصف القرن السادس قبل الميلاد وذلك بتبديل «الكوريفي» أو رئيس الكورس، بممثل حقيقي يؤدي دوراً واضحاً

قبالة الكورس أو عدة أدوار. ومهما كانت هذه الأصول غامضة فإن الطابع الديني للتراجيديا الناشئة شيء مؤكد.

الخوف المقدس

إن التراجيديا اليونانية لا تضع الآلهة وحدهم فوق المسرح لأنها لو فعلت ذلك فان هذا ينزع الجانب التراجيدي فيها حتى ولو لم يكن الآلهة غير متأثرين فهم خالدون. إن التراجيديا تجعل شخصيات تحيا سواء أكانت من أصل بشري أم أنصاف آلهة وجدوداً وأبطالا بالمعنى المزدوج لهذه الكلمة. (الداناييد ــ الباشانت ــ الأتريد). إن هذه الشخصيات تقوم سدى بمعركة ضد قوى تتحكم فيهم وتتجاوزهم، وضد القدر الظالم الذي لا يمكن تحويله. وهذا صحيح في مسرح إسخيلوس، «السيد الديونيزي في التراجيديا»، كما يقول نيتشه، ولكن أيضا في مسرح سوفوكليس ويوريبيدس. يوجد نزاع حقوقي في أصل الشعور التراجيدي، فالطابع القانوني للتراجيديا القديمة لايمكن أن يهمل، فانتيغونا لكي تدفن أخاها الثائر مثلا، تلجأ إلى القوانين العرفية ضد القوانين الوضعية. وقد يحدث أن يتحرك القانون وأن يطلب الشخص أكثر من حقه. فاذا كان الإنسان غير معقول ويترك نفسه يسعى وراء عواطفه مهما كانت مشروعة، فإن القانون سيكون في صف خصومه؛ ففي مسرحية «الفارسيات» تنتقم الآلهة من كسيركيس بسبب شططه. وهذه الآلهة تغار من البشر

وانتصارهم فتنتقم من الشطط، وحتى الخطأ يعاقب بشدة حتى وإن كان غير متعمد وقد تكون تلك الخطيئة قد آرتكبها الجدود إلا أنها تلحق ذريتهم، وهذه هي حال أوديب والأتريد. وهكذا فإن الوضع الإنساني يبدو مهددا وتعيسا وغير واضح. فالإنسان يحس نفسه «أنه يرقد تحت ضغط شديد لقدر لا يرحم، قد يحاول هو باستمرار أن يكتشف أسراره ولكن بدون فائدة». فهو ليس قاسيا فحسب بل هو أيضا غير مفهوم ومع ذلك يرفع رأسه ويقوم بأعمال حرة ويختار ويعتزم. إن بروميثيوس مقيدا هو نمط الالتزام الإنساني الذي يضمنّ للإنسان حريته ونتائج قراره.

إن المناخ التراجيدي مضخم بالأشكال القديمة للدين؛ رؤيا، وهواتف، وأيضا تهيؤات معينة، «فالإيريني ـــ ERINYES»، القوى الجهنمية، تطارد القاتل أوريست. ORESTE مثل الأرنب: «على ضحيتنا هذه الأغنية المجنونة التائهة المهووسة ، نشيد الإيريني، الافتتان بدون سيتار، تجفيف للبشر ...» إن الأصوات والصرخات الحادة والصمت تزيد كلها من الحزن، ومن هنا الخوف المقدس والمناخ الثقيل والهلع المسيطر على الجمهور. وكذلك الشفقة على الضحية البريئة التي تودع شمس الإغريق وهي متجهة نحو الموت.

عيد شعب

لقد بيّن نيتشه أن التراجيديا الإغريقية ولدت من تيار مزدوج مبهم احيانا واحيانا أخرى متناقض: التيار الأبوليني (السطوع، الضوء، الحلم)

والتيار الديونيزي (الحيوية، السكر، التصوف). لكن لكي نستط
ندرك القوة المجردة لهذا التمثيل فيجب أن نتخيلها كما تحدث، ففي
مارس (آذار) نجد شعبا كاملا يشارك في احتفالات ديونيزوس ويشا
المسابقة التراجيدية التي تجمع بين ثلاثة شعراء لمدة يوم كامل.
يقدمون عملا ثلاثيا ودراما هجائية وهي عبارة عن التراجيكوميدي
آلاف الناس سيهتفون للمغامرات التي تحكي الأساطير القومية
الممثلون (وقد أدخل اسخيلوس ممثلا ثانيا. وسوفوكليس ممثلا ثالثا)
يقومون بعدة أدوار بما فيها النسوية، ويصعدون فوق خشبة، ويتحدث
خلال قناع مضخم للصوت.

انه مسرح مصنوع لكي يرى من بعيد بوسائله النمطية و
ويحتل الرقص والموسيقا فيه مكانة مرموقة، وهو يتم في الهواء الطلق :
ديونيزوس بأثينا.

إنها أمة صغيرة تحاول أن تنقي نفسها في وحدة شعور عارمة
التطهير (ـــ CATHARSIS ـــ) وكأنها في دراما نفسية. إن المسرح
المؤسسة الوطنية والدينية، جعل فينيلون ـــ FENELON يقول: «كا
شيء عند الأثينيين مرتبطا بالشعب، وكان الشعب مرتبطا بالكلمة.
توسيديد ـــ THUCYDIDE فيقول: «لايوجد في كل العالم نور أسد
نور المنصة والمسرح الاثينيين. كل شيء مقدس في هذا
الضخم: المسرح نفسه، مكان التعبد، الأسطورة والمحور، المحيط
للحفل، الشعور المحسوس، ورع الجماعة المتجمعة.»

نحو الانحلال

إن قمة التوازن هذه المكونة من الغنائية والحزن لا يمكن أن تدوم . ولنلاحظ أن فترات رواج التراجيديا كانت قصيرة نسبيا (٤٩٠ ـــ ٤٠٤ ق . م) بالنسبة إلى المسرح الإغريقي و ١٥٨٠ م ـــ ١٦٤٠ م بالنسبة إلى المسرح الإليزابيثي و ١٦٣٠ م ـــ ١٦٩٠ م بالنسبة إلى المسرح الكلاسيكي بفرنسا . وقد ظهر بعد مؤلفي التراجيديا اليونانية الثلاثة والذين لم يحفظ إلا عدد قليل من مسرحياتهم ، عدة مؤلفين ليتقدموا إلى المسابقة إلا أن العروض المسهبة ذات الطابع الفلسفي والبلاغي التي بدأت تظهر في مسرح يوريبدس سرعان ما احتلت الخشبة التي بدأت تفقد شيئا من قدسيتها . وقد طور «كسينوكليس ـــ XENOCLES» و «كاركينوس ـــ CARKINOS» الآلية في المسرح والوسائل المسرحية والرقصات على طريقة «الهنديات الظريفات» لرامو ـــ RAMEAU . ويمكن أن نقول آنطلاقا مما نعرف وما بقي لنا ، إن التراجيديا اليونانية في عام ٣٠٠ ق . م كانت قد ماتت لكن هذا النوع مستمر مع بعض الأعمال الهيلينيستية والمسيحية واليهودية . أما اللاتين فقد بقوا تابعين للآثار اليونانية التي ترجموها واقتبسوها . إن تراجيديات سينيكا ـــ SÉNÉQUE ستؤثر على التجديد الفرنسي والأنجليزي لمسرح القرنين السادس عشر والسابع عشر . إلا أنها لاتصمد أمام المقارنة بمثيلاتها الهيلينيستية . إن فيها مبالغة في البلاغة والاعتبارات الفلسفية وعيوب الذوق وطول المدة والإخفاق في استعمال الكورس والطابع البورجوازي .

التراجيديا الاليزايثية

إن دراسة التراجيديا بالنسبة إلى «برونيتيير BRUNETIÉRE» لا يمكن أن يكون لها موضوع آخر غير اليونانيين والكلاسيكيين الفرنسيين. إن هذا لحزما شديداً ودليلا على قصر النظر. صحيح أن شكسبير ومزاحميه يضربون عرض الحائط بكل القواعد الكلاسيكية وإن كانت لم تحترم من اليونانيين بالصرامة التي نجدها عند راسين. إن شكسبير يخلط بزهو كل الأنواع ويجعل المضحك يعقب المبتذل والغث في المشاهد الأكثر حزنا. إنه يسخر من وحدة الزمن ووحدة المكان في تسلسله الغريب وجغرافيته الفوضوية. وأحيانا لا يحترم حتى وحدة الموضوع، فقد يروي في آن واحد عدة عقد. إلا أن بعض مسرحياته مثل «عطيل» و «ماكبث» و«الملك لير» تستحق اسم التراجيديا بجدارة. وشكسبير من أكبر التراجيديين الذين يمكن أن يكونوا.

وربما يعزى ذلك إلى أنه لم يتلق على غرار متعلمي عصره ثقافة يونانية. إن مصادره هي ميراث العصور المتوسطة والشعب والعالم الذي يراه بعينيه. إن ميدانه لم يعد عالم الأسطورة الدينية والقدر كما كان عند اليونانيين بل عالم الطبيعة. لقد بلغ شكسبير التقديس برسمه الهادي للعاطفة ونقاوة القول، فهو فيلسوف حقيقي عارف بالقلب الإنساني. إنه ـــ وهو الحساس ـــ يلحن بالموسيقا في شكل منسجم يحتوي على الموضوع والتنوعات والنهاية الكبيرة. لقد ولد مبدعا للوجوه التي لا تنسى والتي تسيرها عواطفها والقدر. إن هناك شراً موجوداً في العالم، وهذا ما

يجعل الوجود عبارة عن «خرافة يرويها بليد، خرافة مليئة بالضجيج والغضب ولا تعني شيئا ».وقد كتب «هردر ــ HERDER» بعد أن تخيل طوفاناً يأتي على كل شيء ما عدا أعمال شكسبير فقال: «سأجد أنه ما زال عندي الكثير من الأخلاق والفلسفة، من التاريخ والشعر، من فكرة عن القلب الإنساني والعواطف والأخبار!» .

إن مسرحيات معاصري شكسبير أو خلفائه ليست كلها جديرة إذا ما قورنت بمسرحياته الأكثر سوداوية والتي تجعل على الخشبة أرواحاً ممزقة إلى حدود الجنون (هاملت) أو وحوشا قاسية (ياغو) ومنها قصة «الدكتور فاوست المأساوية، ١٥٨٨» لمارلو ــ MARLOWEو تراجيديات جون ويبستير الدموية «WEBSTER» «الشيطان الأبيض، ١٦١٢» و «دوقة مالفي، ١٦١٤» و «شمشون محاربا، ١٦٧١» وهي القصيدة التراجيدية لميلتون ــ MILTON وهي قريبة بشكل غريب من تراجيديا اسخيلوس. وقد كاد أحد الهولنديين، وهو «جوست فن دين فودل ــ JOOST VAN DEN VOUDEL» أن يؤلف روائع بتراجيدياته الأنجيلية ومسرحيته «ماري ستيوارت، ١٦٤٦». لقد كان ذا رأس ملحمية وشاعرية، وقد كانت بعض أغانيه الجماعية روائع صافية.

العصر الذهبي الفرنسي

لقد حاول المؤلفون الفرنسيون في عصر النهضة أن يكتبوا التراجيديات قبل أن يدخل شكسبير المعمعة بقليل، فقد أعطى «إتيان

جوديل ـ E. JODELLE» ، مؤلف البلياد ، مسرحيته «كليوباترا سجينة ، عام ١٥٥٢ م» وبعده يأتي «السكندر هاردي ـ A. HAROY» و «جان دي روترو ـ J. DE ROTROU» و «جان ميرّيه ـ J- MAIRET» الذي ستكون مسرحيته «سوفونيسب ـ SOPHONISBE ، ١٦٣٤ م» أول مسرحية مطابقة لهذا النوع أي التراجيديا . وأثناء ذلك استعار المنظرون الكلاسيكيون بالفعل أقوال أرسطو واستخرجوا منها قواعد التراجيديا التي ستلقي بكل ثقلها مع كورناي ـ CORNEILLE وراسين ـ RACINE .

هناك عدة نقاط تفرق بين التراجيدياتين الفرنسية واليونانية ، فقد كان النظام القديم يجعل سبب النزاع خارج البطل، وعلى هذا الأخير أن يواجه أعمال الآلهة الخارجية أو ممثليهم. أما هنا ، فإن التراجيديا داخلية والإنسان هو مركز المصالح، فهو يستعين بطاقته لكي يسلك سلوكا مشرفا؛ أو ربما تكون عواطفه الخاصة، حتى وإن شخصيتها، هي التي ستقوده إلى خرابه وهلاكه . إن هذا النوع من النزاعات الداخلية يصلح للقاعات الصغيرة وللجمهور النخبوي الذي يشاهد العرض، فكل كلمة وكل تعبير للوجه لهما تأثير على مستمعين نابهين .

لقد انتهى عهد المسارح الكبيرة التي كانت تقام في الهواء الطلق حيث يختلط المستمعون الشعبيون الذين جاؤوا ليروا العرض. لقد كانت التراجيديا اليونانية أكثر ديمقراطية من التراجيديا الفرنسية لانها موجهة إلى شعب وليس إلى مجموعة من الناس المنعمين والمرموقين ، وقد كان هدفها أن تشكل هذا الجمهور وتربيه و «تطهره» . «لقد كان اليونانيون يذهبون إلى

المسرح ليتعلموا العذاب وليس لينتصروا على أنفسهم.» كما قال «فرانسوا مارمونتيل ـ F. MARMONTEL» في ملحق «الأنسيكلوبيديا». أما في المسرح الفرنسي فإن العنصر الأخلاقي والنفسي هو الذي يسيطر وليس العنصر الأسطوري والصوفي والديني.

إن الوحدات الثلاث تخنق النوع الفرنسي، فقد كتب «جيد» أنه لا يمكن لأية قاعدة أن تعقم عبقريا، لكن هناك أمراً واقعاً وهو أن المؤلفين الإغريق كان عندهم جرية أكثر للإبداع وإمكانات التعبير بالإضافة إلى أن المسرح الفرنسي قد ألغى دور الكورس غالبا إلا في «أستير» و «أطالي» وكذلك ألغى الموسيقا والرقص نهائيا وهما جزءان هامان في المسرح اليوناني. لقد تقلص راسين وكورناي إذاً في نوع المراهنة ومن العري التام للفن المسرحي، وقد آمتنعا عن كل المحسنات الخارجية للحوار. ومن هنا ينتصر راسين في مسرحيات مصنوعة من لا شيء ليحقق بإتقان التحديد الذي يعطيه للتراجيديا بقوله: «حدث بسيط يعتمد على عنف العواطف وجمال الأحاسيس ورشاقة التعبير.».

نحن أمام مسرح للمجتمع الطيب إذ يهتم باللياقة والمعقولية والتناسب وإذ لا تؤدى مشاهد الموتى والإجرام على الخشبة وإن كانت تتسبب في أخبار مأساوية. نحن هنا بعيدون عن الإغريق وعن شكسبير، فالعنف هنا داخلي، والوجوه والنبرات هي وحدها التي تعبر عن عواطف الروح وشطط العواطف.

لكن هذه الوضعية لا ترضي كورناي فهو يشعر أن بداخله عالما يغلي، عالما من «الباروك» لا ينصاع إلا بصعوبة لقوانين صارمة، وهو رجل

المسرح الحقيقي، المزود بحس سياسي حاد ومن أتباع سينيكا وروما وإسبانيا. إذ تتجه عيناه نحو الإغريق، فمنهم تعلم الانسجام والوزن والوضوح ومنهم يعرف كيف يتلاءم مع السكر الإلهي. وهو، كما سيفعل برخت فيما بعد، يحبذ أن يبتعد المسرح شيئا ما عن الحياة الحقيقية. أما من يوريبدس فقد استعار سر صحة الصور النسوية، فهو يتحرك برشاقة وارتياح ضمن عقبات القوانين. إنه انتصار المسرح السجين.

الإتقان الهش

لقد بلغت التراجيديا مع راسين قمة من الجمال لم تعد موجودة بهذا العالم؛ إنها مثل اللحظة التي ترتعش بين الليل والنهار، الربيع والصيف، كما يقول كلوديل. إن هذا المسرح الكلاسيكي يشكو من أنه لم يكن شعبيا لا في عصره ولا في عصرنا. إنه لا يحب منصات الهواء الطلق مثلما يحبها مسرح كالديرون أو شكسبير. لقد وقف نفسه على عبادة« FEW HAPPY[1]» حتى وإن أعجب القارىء كما يعجب المشاهد، ولذا فلم يستطع أبداً أن يربح الجمهور الإنجليزي.

وهناك نقطة أخرى غريبة، وهي في الوقت نفسه ميزة وعيب، وهي أنه لايصلح للترجمة إلى لغة أخرى. أما مسرح شكسبير مثلا، حتى وإن فقد شيئا من شاعريته أو عنفوانه أو دقته حين ينتقل إلى لغة أخرى، فهو

---

(١) «القلة السعيدة»

يتحمل الترجمة جيدا. لم يستطع أحد أن يكيف لغة راسين كما ينبغي، وربما يعود هذا إلى لطافة شعره أو إلى خصائص اللغة الفرنسية نفسها المكونة من نبرات لبدية ومن جهورية رقيقة، وتلاعب دقيق للحروف الناطقة والصامتة، وقيمة داخلية للكلمات؛ فبعض الألحان لايمكن أن تعزف إلا على آلات خاصة.

الحنين

لقد تخلى العقل الغربي عن المعنى القديم للحياة التراجيدية في القرن السابع عشر. إنه انتصار العقلانية والميتافيزيقا العلمانية اللتين تدلان على القطيعة النهائية، فشكسبير أقرب من سوفوكليس منه إلى بوب أو فولتير، كما يقول ستينر ــ STEINAR. ان الاساطير التي انتشرت منذ ديكارت ونيوتن هي أساطير العقل وهي أقل آنسياقا نحو الخلق المأساوي.

إن مؤلفي الدراما، وهم يلتفتون أحياناً بحنان نحو الإغريق وأحيانا يطلقون العنان للدافع الرومانسي، قد ألفوا مسرحيات جميلة مثل «ماري ستيوارت» لشولر ــ SHULLER أو «بوريس غودونوف، ٢٥/ ١٨٢٤» لبوشكين إلا أن التيار ما عاد يمر بسهولة، ولم يكتشف أبدا السر الجوهري للتراجيديا. ولكن هذا لا يعني أن المؤلفين العبقريين قد انتهوا، فعندنا مثلا ألفييري ــ ALFIERI «ببرودته وكليست ــ KLEIST » و «أنويه ــ ANOUILH» وكلوديل وسارتر وكامو.

إن ذوق التراجيديا منقوش دوما في قلب الإنسان الخائف باستمرار

من لغز قدره وحريته. وطالما البشر الأحرار موجودون فإن تراجيديات الماضي الكبيرة ستمثل، وسيحاول المؤلفون أن يؤلفوا أخرى جديدة. لقد أنهت المسيحية التراجيديا لأنها تفسر لغز الحياة بطريقة ما.

إن الأساطير اليونانية القديمة تستعيد قوتها كلما قلت سيطرة شمولية الإدارة والدولة على الإنسان، فالدولة، «أبردِ الوحوش الباردة»، كما يقول نيتشه، تستطيع أن تخلق نوعا من القدرية القديمة كما في آثار كافكا. وبقي أن نقول، إن المناخ الديني والصوفي، مهما اتخذت تلك الحقيقة من أسماء، يتسبب بالضرورة في ميلاد تراجيديا معينة.

١٥

الكوميديا

(الملهاة)

بقلم : آلان ملشيور – بونيه

A. MELCHIOR- BONNET



مهما كانت أصول الكوميديا قديمة في الزمن فاننا لا يمكن أن نعتبرها نوعا أدبيا بمعنى الكلمة. إنها شكل من أشكال المسرح لا يمكن أن يحدد إلا سلبيا لكونها تتعارض مع التراجيديا والدراما فهي تبرز على الخشبة إنسانية متوسطة وتهدف عموما إلى إضحاك الجمهور المشاهد بصدمة المواقف أو بالتصوير الهجائي للعادات والمفارقات، هذا الجمهور الذي سيشاهد نهاية سعيدة للأحداث. وبقي أنه مهما كان امتدادها في الزمان والمكان واسعا فانه يصعب أن نحدد مفهومها لأنها تبدي تنوعا في المظاهر وتنتمي إلى فئة من القواعد التي لم توضح جيدا، وهي في الأخير، وفي عصرنا الحاضر، مثقلة بعدة معانٍ بحيث ندرك أن كل محاولة لتحديدها لن تكون إلا جزئية وذات بعد محدود. ولذا فمن الأحسن البحث عما تمثله في تطورها التاريخي حتى وإن اقتضى ذلك أن نتساءل عما إذا كانت تسعى بعد انفجار مختلف الأشكال المستعملة إلى أن تصبح اليوم كل المسرح.

من أرسطوفان إلى تيرانس

ARISTOPHANE A TÉRENCE

من المحتمل أن تكون محاولة للكوميديا قد وقعت في مرحلة متأخرة ،وتحدد اليونان القديمة على الأقل كالبلد الأصلي للكوميديا . ونحن نعرف أن الكوميديا كانت مرتبطة بعبادة ديونيزوس التي كانت تتم فيها مواكب هزلية وسط الدعابات وأغاني الأطفال . ثم عقبت هذا الظهور الأولي للمسرح كوميديا واقعية ابتداء من القرن السادس قبل الميلاد في البلاد «الدورية ـــ DORIENS» ثم في «ميجار ـــ MÉGARE» عند الحدود «الآتية ـــ ATTIQUE» وفي صقيلة مع «إبيشارم ـــ EPICHARME» . لكن التمثيل الرسمي تأخر ظهوره إذ لايعود تأسيس مسابقة الكوميديا إلا لعام (٤٦٠ ق. م) أي بعد ثلاثة أرباع القرن من مسابقة التراجيديا .

إن الكوميديا المسماة «قديمة» ـــ وهي عبارة عن خليط من التهريج والهجاء الذي يستعمل كذريعة لكل النزوات ولكل الموضوعات الضاحكة دون أي اهتمام بالمعقولية ، قد تبعتها بعد ذلك كوميديا أكثر اعتدالا أي «الكوميديا المتوسطة» (من نهاية القرن الخامس ق. م حتى ٣٣٠ ق.م) التي تحولت إلى وصف للأخلاق والظروف المعيشية .بعد أن أخذت موضوعاتها من قصص الأساطير وبذلك ابتعدت عن النقد المقذع والتهريج المبالغ .

إن هذه الكوميديا هي نقطة آنطلاق «للكوميديا الجديدة» التي اشتهرت عند «ميناندر ـــ MÉNANDRE». إن الموضوعات المفضلة للكوميديا الجديدة هي قصص الحب المعوق بحواجز تقلل أثناء العرض، فكل مسرحية تظهر وكأنها تسلسل من مشاهد منتظمة بإحكام والتي تهدف في الوقت نفسه إلى وصف العواطف ودراسة الأخلاق والعادات. وهكذا نرى الشوط الذي قطعته الكوميديا كما يلي: انطلقت الكوميديا بالهجاء السياسي عند «أرسطوفان» ثم تحولت شيئا فشيئا إلى أن أصبحت دراسة للبشر.

ومن المفارقة أنها في منتصف القرن الثالث صارت عبارة عن نوع ينقرض إلا أنها تستعيد حيويتها في روما في الوقت الذي ستمثل فيه الروائع اليونانية على المسرح الروماني.

وإذا كان هناك تقليد درامي شعبي يظهر في روما ـــ وهو نابع عن الرقصات المشهدية «الاتروسكية ـــ ETRUSQUES[1]» بالتعامل مع تلك الارتجالات الهجائية التي تمثلها الأغاني «الفسينية ـــ FESSINIENS» والممزوجات الايمائية أو الغنائية ـــ فان الشعراء الهيلنيين قد بدأوا شيئا فشيئا وتحت تأثير الإغريق، يعطون أهمية للمسرحيات المسماة «بالبلياتي ـــ PALLIATÉE» إذ يلبس فيها الممثلون «الباليوم ـــ PALLIUM» وهو لباس إغريقي، ويحاكون الكوميديا الجديدة، وإن العقدة تجري عموما في

---

(١) منطقة في إيطاليا الوسطى.

أثينا وتعقد بمزج عدة مسرحيات إغريقية (طريقة العدوى). لكن هذا النوع الاغريقي عند «بلوت ــ PLAUTE» ليس إلا تنكراً، ومن دون شك فان «بلوت» قد احتفظ بالعقدة إلا أن هذه العقدة لا أهمية كبرى لها مهما كان مرح هذه الكوميديا كبيرا حيث يتم الحدث بقفزات دون الاهتمام بالوحدة أو بالمعقولية في خلق لغوي مستمر؛ إلا أن «كايسيليوس ستاتيوس ــ CAECILUIS STATIUS» عاد بعد «بلوت» إلى التقليد الواسع للإغريق بصياغة الأفكار ذات الطابع النفسي والأخلاقي بطريقة بليغة، وربما فقدت الكوميديا معه قوتها لكنها تهذبت. وهذا ربما كان أصح بالنسبة إلى «تيرانس ــ TERENCE» الذي نافس بين الانسجام المشهدي وتهذيب الأنماط. إن الضحك في عالم تيرانس قد ترك المكان بطيبة خاطر إلى الابتسامة. وهكذا تم الانتقال من الهزل الغنائي إلى الدراما النفسية. ان هذا التطور المشابه لتطور الكوميديا الإغريقية كان مع ذلك كثير السرعة وأخيراً، فقد مل الناس من «الهيلينية» وأرادوا أن يظهروا شخصيات ذات طابع روماني. وأفرانيوس (منتصف القرن الثاني) هو الذي حاول ذلك لكن هذه المحاولة باءت بالإخفاق لأن «التاغوتا ــ TAGOTA» قد ابتعدت عن الجمهور. لكن هذا الأخير تخلى عنها واهتم «بالأتلان ــ ATTELANE» وهي نوع من الهزل أضيفت إليه الحركات الإيمائية في عهد شيشرون. وهكذا لم تستطع الكوميديا أن تتخلص من أصولها الشعبية.

نوع يتكون

لقد ظلت هذه الأصول مسيطرة من عهد الإمبراطورية حتى العصور الوسطى. إن نبضاً كوميديا قد تكوّن مع بعض التأخر بالنسبة إلى الألغاز والمعجزات وذلك تحت التأثير المزدوج للدراما الطقوسية التي تختلط فيها العناصر الدنيوية ونوع من الذوق في التسلية عند رجال الدين وتقليد المشعوذين. لقد ظهر هذا الدخول في الرسم الأولي للأدب في القرن الثالث عشر بالنصوص الكوميدية الأولية خاصة نصوص «جان بوديل – J. BODEL» «ألعاب القديس نيكولا، حوالي ١٢٠٠ م» و «آدم لو بوسي – A. L. BOSSU» «ألعاب الخميلة، حوالي ١٢٧٦ م» و «ألعاب روبين ــ ROBIN وناريون ــ NARION، ١٢٨٢ م». وإذا كان القرن الرابع عشر خاليا من أي نص فان التالي له كان مليئا بالنصوص المتنوعة: الهزلية و «البلهاء» والأخلاقية. وقد مثلت كلها لصالح التجمعات أو المنظمات (المجانين ــ التلاميذ ــ البلهاء الخ...) ثم انتشرت في أطراف فرنسا. ولعل أشهر هذه الأعمال بدون شك هو «المعلم بيار باتلين ــ P. PATHELIN حوالي ١٤٦٤م». ومن الصعب أن نعطي هذه المسرحيات قيمنها الحقيقية بسبب تطور العادات والأذواق، ولكن، لنقل مع ذلك إنها كانت جميعها يظهر عليها طابع هجائي مشترك (هجاء العادات السيئة، هجاء السخف، هجاء رجال الدين، الهجاء السياسي الخ....) وطابع تعليمي (فهي ذات اتجاه أخلاقي) لكن من المؤكد أن هذه المسرحيات،

وبالرغم من أصالتها ، قد وجدت نفسها في مأزق ، لأن المفكرين الإنسانيين في العصور الوسطى رفضوا كل مسرح العصر الوسيط وفضلوا عليه النمط الإيطالي .

وبالفعل فان التقليد الكوميدي تحدد في ايطاليا ، ففيها رأت المسرحيات الكوميدية العادية النور لأول مرة في بداية القرن السادس عشر . لقد أعطت إيطاليا أوروبا مسرحاً منتظما ابتداء من عام ١٥٥٠ م ، ففي عهد فرانسوا الأول كانت الفرق الإيطالية قد آجتازت الحدود . وإذا كانت مسرحية « كالاندريا ـــ CALANDRIA» لدوفيزي دي بيبيينا ـــ B. DOVIZI DE BIBIENNA» مازالت بعد مستوحاة من المسرح الإيطالي فإن مسرحيات «أريوسط ـــ ARIOSTE» و«آرتين ـــ ARTIN» وخاصة ميكيافيليي «ماندراغور ـــ MANDRAGORE ، حوالي ١٥١٣ م» قد كونت ما يسمى «المسرح المدعوم» ذا القواعد المحددة . وهذه الكوميديا تحتوي على خمسة فصُول مستمرة وتحافظ على وحدتي الزمان والمكان وتركز على العقدة . وهكذا فقد أصبحت الكلاسيكية مستبدة تماما من النصف الثاني من القرن مع أعمال «جيان جيورجيو تريسينو ـــ GIAN GIORGIO TRISSINO» و «جيان باتيستا جيللي ـــ GIAN BATISTA GELLI» و «لودوفيكو دولتشي ـــ LUDIVICO DOLCE» ، ولم ينج من هذه القبضة إلا «جيوفاني باتيستا ديلا بورتا» و «جيوردانو برونو» (الشمعدان ، ١٥٨٢ م) مع بعض المؤلفين مثل «نيكولو كامباني» و «روزاتي» و «أندريا كالمو» ، الذين كتبوا مسرحيات شعبية باللهجات المحلية .

لقد جلبَ تفوق المفهوم الإيطالي إليه أنظار الإنسانيين الفرنسيين ،

ولذا ارادوا أن تستوحى النماذج الإيطالية ؛ لكن المسرحية أصبحت من وقتها بفرنسا تسلية للمثقفين مع «إيتيان جوديل ــ E. JODELLE» و « بيار ديلاريفي . P.DE LARIVEY» و «أوديت دي تونيب ــ ODET DE TUNEBE»- لقد مَثَّلَ ظهور الأنماط الأجنبية بالإضافة إلى رفض التقاليد الوطنية ما كان يمكن أن يصبح نوعاً أدبيا . وأصبح من مهام الجيل التالي أن يعطي دفعاً جديداً للكوميديا بفضل ما قدمته « كوميديا الفن ــ COMEDIA DELL ARTE» . واتجهت الأنظار نحو الارتجال أو التطريز الرومانسي بينما شهدت المرحلة نفسها انتصار الهزل في فندق بورغون أو فوق الجسر الجديد مع «تاباريس ــ TABARIS» .

أما في انجلترا فان الرغبة في تحديد هذا النوع أوصلت إلى الكوميديا العادية الأولى وهي مسرحية «نيكولاس أودال ــ N. ODALL» بعنوان : «RULPH ROISTER DOISTER» حوالي عام ١٥٥٣ م وهي ذات خمسة فصول محاكاة لبلوت . إلا أن الكوميديات الرومانسية والشعبية التي تلت ذلك تحررت من قواعد المسرح . وقد أظهر شكسبير قدرته ككوميدي كبير في مسرحيات «الشرسات الاليفات ، ٩٤ ــ ١٥٩٣» و «ثرثارات وندسُور السعيدات ، ١٥٥٩» وتنافس هذه المسرحيات مسرحيات معاصرة «بن جونسون ــ BEN JOHNSON» (مالبون ، ١٦٠٦) ثم « بومون ــ BEAUMONT» و «فلتشر ــ VLETCHER» وكلهم يشبهونه فكرا وخيالا في كوميديا العقدة والطبائع إلا أن الآخريْن أخذ كثيراً من إسبانيا ، لكنهما لم يأخذا من تلك الكوميديا التي حاولت منذ بداية القرن السادس عشر أن توجه استيحاءها نحو المسرح القديم بل

من تلك التي انتجت «سلسلتين، ١٤٩٩». وهكذا فإن جمهور الشعب كان يشجع هزليات «كريستوبال ــ CRISTOBAL » دي كاستيليجو ــ DE CASTELLEJO» ومحاولات الكوميديا الرومانسية والبطولية «للوب دي رويد ــ LOPE DE RWAD» و «جوان دي لاكويفا ــ JUAN DE LACUEVA» إلا أن يأفل العصر الذهبي للمسرح الإسباني في القرن السابع عشر مع سرفانتيس « CERVANTES» و «لوب دي فيغا ــ LOPE DE VEGA» و «كالديرون ــ CALDERON» وموريتو ــ MORETTO» و «آلارثون ــ ALARĈON» .

أوج الكوميديا

إذا لم تكن الكوميديا إلا تسلية شعبية كان يشيح عنها «الرجال الشرفاء» فان منحى حاسما قد حدث في حدود سنة (١٦٣٠ م) مع تطور الاخلاق والعادات التي أصبحت تخضع للشرطة أكثر فأكثر. ومن ثم بدأ يهتم بها رجال الأدب والرجال المشاهير لا على أنها تسلية عادية بل كَفَنٍّ. ومن هذه الفترة بدأ التنافس السعيد بين مسرح فندق بورغون ــ BOURGOGNE ومسرح ماريه ــ MARAIS الجديد. وهو تنافس يدل على الاهتمام الذي احدثته كل المشكلات الدرامية. إن المنظرين، من «شابلان ــ CHAPELAIN » حتى الاب «دوبينياك ــ DAUBIGNAC». وهم يحددون قواعد التراجيديا قد حددوا أيضا قواعد الكوميديا. ومن هنا كان يجب على هذه الأخيرة أن تضع على المسرح شخصيات ذات

ظروف عادية وهي تعمل في إطارها اليومي ومن ثم ينتظر نهاية سعيدة بالضرورة. وإذا كان الضحك لا يدخل ضمن هذا التحديد، فلنلاحظ أنه عنصر قار. كان على هذه الكوميديا، قبل كل شيء، أن تعجب وتفتن طوال الفصول الخمسة وأن تتبع المعقولية واللياقة، وأن تنصاع للوحدات الثلاث: وحدة الحدث، وحدة الزمن، وحدة المكان.

تبدو هذه القواعد حازمة في الظاهر، فعلا تبدو كذلك، فقد اتبعت عموما. لقد اعطى كورناي عام ١٦٣٠ م إلى عام ١٦٣٤ م خمس كوميديات وتراجيديا واحدة مبنية كلها على مخطط واحد: قصة حب مقموع (معوق)، وكانت رشاقة النبرة وبشاشة الحوار بالاضافة إلى الحزن الخفي تذكر كلها بتيرانس، إلا أنها مطابقة لقوانين الجمال الهزلي الجديدة خاصة.

واقتصرت الكوميديا الكبيرة ابتداء من عام (١٦٤٠ م)، أي الكوميديا الإيطالية التي يمثلها «روترو ــ ROTRO»(الأخت، ١٦٤٦ م) وهو يعيد العلاقة مع المحاكاة الإيطالية، وهناك عنصر جديد وهو الكوميديا على الطريقة الإسبانية التي يحركها الحب والشرف ونجدها عند «سكارون ــ SCARON» (جودليه ــ JODLELET، ١٦٤٥) وكورناي (الكذاب، ١٦٤٣ م).

لقد تحدد هذا النوع وكان على موليير أن يعطيه عبقريته بآدابه النبيلة لكن بطريقة تختلف عما كان ينادي به المنظرون. لقد انجز عمله بين عامي ١٦٥٨ م و ١٦٧١ م وهذه الفترة الوجيزة هي التي تفسر وحدته. لقد كان موليير ممثلا ومخرجا ومؤلفا وكان يملك حسا مسرحيا قويا.

وهو من أنصار الكوميديا الجديدة الحقيقيين وكان يأخذ أحسن ما يجد في التقاليد الشعبية وكان يحلم بعرض يشترك فيه النص والموسيقا والرقص بطريقة حميمة (وقد أكثر من المحاولات في هذا المجال). وكان يقدر كل مصادر الهزل فرنسية كانت أم ايطالية، وكان يقبل كل أشكال الفن الكوميدي. وكان يرى في الكوميديا تسلية كما كان يرى فيها هجاء للأخلاق والعادات السيئة في عصره، وهو من هنا يطبق مسرحا ملتزما. إن مسرحه، وهو المرآة النقدية لعصره، من وراء الضحك الذي يحدثه، قد بلغ عمقا لم يصل إليه أي مؤلف كوميدي آخر.

إن أعمال موليير التي نوقشت كثيراً في العصر الكلاسيكي، قد أصبحت بمفارقة ما، غداة وفاته، رمزاً للمحافظة في مجال الكوميديا . إن بوالو هو المسؤول عن هذا اللبس، والذي يريد أن يكون موليير الممثل الأقدر للكوميديا العادية التي تحترم القوانين والوزن والذوق . لقد كان لهذا الاتجاه المعاكس دور كبير في تعقيم القرون القادمة.

التصلب والأشكال الجديدة

ان الكثرة والتنوع هما ميزتا الكوميديا في القرن الثامن عشر . وفي الحقيقة فان هذه الوفرة في الأعمال ، وبالرغم من غناها ، تخفي وراءها تصلبا. لأن القرن الثامن عشر كان مشلولا بنجاح المسرح في القرن السابق. إن استمرارية العصر الكلاسيكي الذي يهيمن عليه ظل موليير دفع بالمؤلفين إلى أن يعملوا شيئا آخر، ولكن بطريقة جيدة أيضا. نلاحظ

أولا انتصار كوميديا الآداب التي لا تهدف إلى تمثيل أنماط عامة بل تمثيل كائنات ترمز جيدا إلى المجتمع المعاصر، وأحسن الممثلين لهذا الاتجاه هما «دافكور DAVCORT» و «لوساج ــ LESAGE» خاصة. وهو الذي يعطينا شفقة، صورة لرجال المال! ثم جاءت كوميديا الأخلاق التي يسيطر عليها «دي توش ــ DE STUCHES» (المنتصر، ١٧٣٢ م)، ثم الكوميديا الباكية «لنيفيل دي لاشوسيه ــ NIVELE DE LACHAUSSIE» (ميلانيد ــ MELANIDE، ١٧٤١ م). إن هذا التعدد في الأنواع يترجم الشك الذي كانت توجد فيه الكوميديا التي لم تستطع أن تجد سبيلها. إن ندرة الروائع تتناقض مع كثرة المسرحيات.

لكن القرن الثامن عشر كان يريد أن يكون ذا نفوذ في مادة المسرح، فالكوميديا الفرنسية (COMÉDIE FRANCAISE) كانت تحكم، وكانت الفرق تتكاثر. لقد طرد الإيطاليون من على الخشبة وخلفهم الفرنسيون الذين لم يعودوا تحت رحمة المنع الديني الذي كان يلح على السلوك الجديد. لقد صار الأمر اذاً بحثا عن تسلية بورجوازية وباريسية. إن هذا القرن هو قرن «المسرحية» على الصورة المرغوبة في أجمل نجاحات الكلاسيكية. ان هذا الإخفاق العام يفسر بعدم القدرة على التجدد ليس في الاشكال بقدر ما هو في المصادر العميقة للمواضيع.

هل يوجد فقر الدم الذي أصيبت به الكوميديا الفرنسية في الخارج أيضا؟ فهناك كذلك كانت دروس الكلاسيكية تهيمن، ففي إيطاليا كان مجموع الإنتاج الكوميدي باهتا باستثناء «غولدوني ــ GOLDONI» الذي كانت مسرحياته تسحر بحيوية حوارها وحركتها ووصفها الدقيق للآداب،

وباستثناء«كارلو غوزي ــ CARLO GOZZI» أيضا الذي استطاع أن يحيي من جديد الأنماط المكرسة «لكوميديا الفن COMMEDIA DELL ARTE». أما في بريطانيا فان الكوميديا بعد «توتغريف» فقدت نصيبا كبيراً من أصالتها التي ميزتها في العهد الإليزابيثي. ولا يستحق الذكر في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر إلا «ريتشارد كمبرلانــد ــ R. CUMBERLAND» و «ر ــ ب ــ شريدان R. B. SHERIDAN» (مدرسة الاغتياب، ١٧٧٧ م). وأما في روسيا فإن «الكسندر بيتروفيتش ــ A. PETROVITCH» قد أنشأ فعلا أول مسرح دائم (عام ١٧٥٦ م) لكن كان يجب الانتظار ما يقرب من قرن من الزمن قبل أن يعرف المسرح انطلاقة حقيقية. أما في ألمانيا، فاذا أبعدنا أسماء «ج ــ س ــ غوتشيد ــ J. C. GOTTESCHED» و «س. ف. جيلرت ــ C. F. GELLERT» فان الأعمال المسرحية ظلت بوضوح سجينة الكلاسيكية الفرنسية.

لكن المأزق الذي توجد فيه الكوميديا الأوروبية ليس مغلقاً بالدرجة التي لا تسمح بظهور شاردين اثنين ينتميان إلى جيليين مختلفين هما «ماريفو ــ MARIVAUX» الذي هو أصيل جدا بالنسبة إلى عصره، و «بومارشيه ــ BEAUMARCHAIS» الذي أنتج مسرحيتين رائعتين دون أن يبتعد عن الدروب الممهدة. إن ماريفو يطبق فضولا دقيقا على الحرج الذي يولده الحب الجديد وهو يختار خاصة الحوار الدرامي الجديد مع الاخذ بالحسبان لردود الفعل الواعية واللاوعية لشخصياته فيتوجه بها إلى الذكاء. إن جرأة هذا المسرح تكمن في أن مؤلفه قد أدرك أن أسلوب

الحركات العاطفية نفسه لا يكون إلا ارتجالا مستمرا وليس حواراً عقليا. ومن هنا، فإنه سابق لعصره. واذا كانت «الماريفودية»[1] تنتمي حقا إلى القرن الثامن عشر فان خطاب تلك المسرحيات قد تنبأ من بعض النواحي للمسرح المعاصر. إن «لعبة الحب والمصادفة» ظهرت (عام ١٧٣٠ م). ونحن نتعجب ان مسرحية كهذه جديدة، قد رأت النور في مرحلة انحدار الفن الدرامي. ولكن، وبالرغم من ماريفو، فان القرن كان يتجه نحو العمل الواقعي الذي حدد شكله من طرف ديدرو حوالي عام ١٧٦٠ م. ثم ظهرت الدراما التي بدأت تتطابق تدريجيا مع ذوق الجمهور، الأمر الذي يفسر ميلاد مسرحيات «بومارشيه» مثل «أوجيني ـــ EUGENIE، ٧٦٧٤ م» أو «الأم المذنبة ١٧٩٢» وانتصار الدراما البورجوازية في القرن التاسع عشر. ومع هذا فإن بومارشيه قد أعطى أثناء ذلك رائعتيه: «حلاق أشبيلية» و «زواج الفيغارو»، اللتين تتفوقان بطريقة عجيبة على الانتاج المسرحي لعصرهما وذلك باستغلال رائع للمحاور الكوميدية المعروفة منذ يوربيدس. لكن هل في مقدورنا أن نأمل تجددا للكوميديا بعصر ماريفو وبومارشيه؟.

الكوميديا البورجوازية

لقد بدأ عهد الكوميديا البورجوازية بعد الثورة التي ظهرت أثناءها

---

(١) نسبة إلى ماريفو MARIVAUDAGE .

بعض المسرحيات السياسية وبعض الكوميديات الخفيفة VAUDEVILLE)[1]) وسيبلغ هذا العهد ذروته تحت الامبراطورية الثانية، وعندها فإن قدرة المال ونوعاً من الذوق الشكلي والرغبة في عالم مطمئن ستقتل كل بادرة خصبة في المسرح الكوميدي. لقد استقرت كوميديا العادات مع «أوجين سكريب ــ EUGENE SCRIBE» من عام ١٨٣٠ م حتى عام ١٨٥٠ م. وهي كوميديا واقعية ثم جدية فيما بعد، وستستمر مع «إميل أوجييه ــ E. AUGINE» ودوماس الابن من عام ١٨٥٠ حتى عام ١٨٨٠م بفضل «هنري بيك ــ H.BECQUE». إنها مسرحيات مبنية بشكل جيد وتتناول مشكلات أخلاقية وتسعى لا شعوريا إلى التعبير الإيجابي للمجتمع أي في معنى أحسن العوالم البورجوازية. إن هذا الزعم الأخلاقي لا يمنع نوعاً من الفكر، فهناك بعض الكلمات الجيدة، لكن المجموع كله تنقصه التلقائية أو بكلمة واحدة ينقصه الكرم الإبداعي لأن المهنة تغلبت على الموهبة الحقيقية. ولذا فان أعمال موسيه ــ MUSSET الكوميدية استثناء في عصر باهت. صحيح أن مؤلف «رغبة» قد أنشأ مسرحه بعيداً عن الخشبة وأنها لم تمثل إلا بعد عشر سنوات من تأليفها، وفعلا فإن جمال كوميدياته ونزوتها نشاز في مجموع مسرحي دون نكهة.
أما الرومانسيون الألمان والنمساويون مثل هـ ــ فون كليست ــ H. VON KLEIST «الجرة المكسورة، ١٨٣٨ م» أو «ف. غريبارزر ــ F-GRILBARZER» «الويل لمن يكذب. ١٨٣٨ م» فلم يكن حظهم

---

(١) فودفيل ــ VAUDEVILLE: هي مسرحية صغيرة ممزوجة ببعض المقاطع الغنائية.

أحسن، فلن يكتب لمسرحياتهم الشهيرة نجاح إلا بعدهم بكثير. أما في روسيا فان الكوميديا قد استطاعت أن تتوصل إلى أصالة حقيقية مع «غوغول ـــ GOGOL» الذي فتح روحه الهجائية الطريفة أمام الاعمال المتوحشة «لأستروفسكي ـــ OSTROVSKI» بعد بضعة عقود وذلك قبل أن تظهر أعمال تشيخوف «الدب، ١٨٨٨ م» و «الزواج، ١٨٨٩ م» والذي يميز كل أعماله هزل شاعري وحزين. لكن هذه المسرحيات كانت في عصرها أعمالا كبيرة مجهولة.

إن تصوير المجتمع المعاصر ـــ كما حددته الدراما البورجوازية في فرنسا ـ أصبح ذا حيوية فضفاضة مع «لابيش ـــ LABICHE» وبدرجة أقل مع «ميلاك ـــ MEILHAK» و «هاليفي ـــ HALEVY». وكان «لابيش» مظلوما من عصره بالرغم من نجاحه، وقد اعتبره عصره «سهلا» جدّا، الذي ربما يبدو لنا اليوم أكبر مؤلف كوميدي فرنسي في القرن التاسع عشر. لقد أعطى مئة وستين مسرحية (١٦٠) ذات عقدة مجنونة بعض الشيء، والتي تقدم شيئا آخر غير المظهر الخفيف. وتسقط الكوميديا بعده في قوالب جاهزة ناتجة عن تجارة المسرح وجمهور رتيب غير ملحاح، وهي قوالب تغلب فيها الحرفة والحذق على الابداع الحقيقي. إن شيخوخة هذا النوع تؤدي إلى مسرحيات «البولفار ـــ (الشارع)» المحبوبة مع «فايدو ـــ FAYDAU» إلى أن أسمع زولا صرخة إنذار بقوله: «لو أستطيع فتح أبواب المسرح على مصراعيها أمام الشباب، أمام الجرأة... فسأقول: «اجرؤوا على كل شيء، وأعطونا الحقيقة والحياة، من هذا الدم الجديد، فأدبنا الدرامي في حاجة إليه!».

تجديد القرن العشرين

ان هذا الدم الجديد لا يظهر بمعجزة، وليس هناك قطيعة مفاجئة مع القوالب الجاهزة مهما كانت مداراً للحديث. ولنلاحظ على الأقل محاولة إعادة الشباب مع «جول رونار ــ J. RENARD»، فإن مسرحه، وهو رجل أدب، يترجم رؤية خاصة للعالم في الوقت الذي كان فيه «كورتلين ــ CORTELINE» يهيمن على الكوميديا الزاهية لعهد ١٩٠٠ م، وهو ظريف جدا بالرغم من التضخيم الكاريكاتوري الظاهر، لكن «جاري ــ JARRY» كان قد أعطى قبل ذلك بأربع سنوات «أوبو ملكا ــ UBU» وكانت هذه المسرحية غنية بالروافد الثورية بقوتها المفجرة والمضحكة، وفي الحقيقة، لم يكن لهذه المحاولة غد، فمسرح «البولفار» ما زال مستمرا في حكمه ممثلا في «ساشا غيتري ــ S. GUITRY» و «مارسيل آشار ــ M. ACHARD»، وفيما بعد بأندريه روسين «ROUSSIN». وموازاة لذلك فقد بلغت كوميديا أكثر طموحاً ساعةَ مجدها مع «إدوارد بورديه ــ E. BOURDET» و «شارل فيلدراك ــ C. VILDRAC» ثم مع «المسرحية الوردية» الأنيقة «لدانويه ــ DANOUILH». وظهر في الوقت نفسه اتجاه مضاد أو على الأقل مكمِّل، وهو الكوميديا الشعرية التي يمثلها «جيرودو» ما بين الحربين أحسن تمثيل. وفي الوقت نفسه حدث نجاح «جول سوبرفييل ــ

«J.SUPERVELLE» و «جورج شحاده ــ G. SHÉHADE» وخاصة «دوديبرتي ــ DAUDIBERTÉ» الذي يمتاز بغنى خطابي جميل.

أما في بريطانيا فيجب أن نذكر بعد «ويلد ــ WILDE» و «شو ــ SHAW» كلا من «موم ــ MAUGHAM» و «بريستلي ــ PRESTLEY» و «نويل كونراد ــ N. CONRAD» الذين تمثل مسرحياتهم الرائعة عودة إلى التقليد. لقد جاء التجديد من ايطاليا بفضل «بيرانديللو ــ PIRANDELLO» الذي أدخل إلى فرنسا من قبل «شارل دولين ــ C. DOLLIN» و «جورج بتويف ــ G. PITOEFF». وهذا التجديد يحاول دوماً (لكل حقيقته، ١٩١٧) أن يظهر استحالة استخراج الحقيقة الإنسانية من مظاهرها المتعددة. أما في إسبانيا فيظهر النفس الشاعر لغارسيا لوركا في النزوات الشعرية التي تستعين بالمضحك. ونجد كذلك هذا التجديد في بولونيا وروسيا.

لكن مصطلح الكوميديا ينزع في كل مكان إلى ترك المكان للفظة «مسرحية» لأن التفريق بين التراجيدي والكوميدي يتناثر بحيث أن كل مسرحية تقدم حينئذ طابعا مزدوجا. وينتج عن هذا أننا يمكن أن نحدد المسرح المسمى «الطليعي» في جهة الكوميديا كما في جهة التراجيديا. وقد ظهرت بعد «أبو لينير ــ APPOLINAIRE» «أمهات تيريزياس، ١٩١٧» و«روجيه فيتراك ــ R. VITRAC» (فكتور، أو الأطفال في السلطة، ١٩٢٨)، قد ظهرت في حدود ١٩٥٠، مسرحيات قاسمها المشترك هو إحداث الضحك المفرط إذ أنها تشير إلى لا عقلانية العالم والعداء الهزلي للإنسان. من المؤكد أن «بيكت ــ BECKETT» و

«يونسكو ــ IONSCO» قد قطعا الجسور مع التقليد المولييري (موليير).
وما زال ينقصنا الابتعاد لنعرف عَلَام ستسفر عنه هذه القوالب التي تتعلق فيها هذه «الكوميديات»؟ هل نأمل أن التفكير المعاصر الذي يمزج اليأس والهزل بود سينتج «هزلا» تستعيد فيه القيم التي اثبتت وجودها بالضحك من ثلاثة آلاف عام قيمتها؟.

١٦

الدراما

بقلم: دانيال كوتي

DANIEL COUTY



يوكد «ميشيل ليور ــ M. LIOURE» في كتاب خاص بالدراما أن «مفارقة الدراما في فرنسا هي ألا تلتبس علينا مع المسرح». ويضيف أن «أصالة الدراما الفرنسية تكمن في تاريخيتها وخصوصيتها». وفعلا فمن الممكن تحليل الدراما بفرنسا على أنها نوع أدبي كامل بينما هي في الخارج لا تعتبر إلا كمعادل حيادي للمسرح.

من المصطلح الحيادي إلى النوع الجديد

لم تكن لفظة «TODRAMA» اليونانية تعني في الأصل إلا «الحركة»، وبذلك تكون الدراما حينئذ التمثيل المشهدي لشخصيات متحركة فإلكترا ــ ELECTRA و ليزيستراتا ــ LYSISTRATA كلتاهما شخصية درامية.

لقد اوجدت المسيحية الحازمة بفرنسا بعد ليل العصور الوسطى

الطويل وحوالي (١٥٦٠ م) نوعاً جديداً في آدابنا وهو التراجيديا التي سيرفعها القرن التالي إلى أعلى مراتب التعبير. إن التراجيديا لايمكن أن تكون إلا بفضل حاجة الإنسان المطلقة التي يجدها في معاني الحوار مع القوى التي تتحكم فيه. وهذا يوضح أن البطل التراجيدي، كما لاحظ ذلك بشدة ناقد معاصر، ينتقل من الوجود إلى الكائن ويستقر إلى الأبد في وضع نموذجي. لكن القرن الثامن عشر، بذوقه العقلي والإنساني، كان يجب عليه أن يشيح عن هذا النوع الاستثنائي في نظره، فقد فرض الفلاسفة على جيلهم رؤية للعالم بمستوى الكائن البشري وليس بمستوى الفوـــ بشري.[1] ومن الطبيعي عندها أن نشاهد في مرحلة أولى انحلال التراجيديا ثم أفولها بالتراجيديات الوطنية لفولتير. إن المكان الذي ترك شاغراً، لن يحتل أبداً في مسرحنا باستثناء بعض المحاولات، وهي ناجحة في الوقت الحديث، محاولة أن تدمج المحاور التقليدية في اهتمامات العالم المعاصر، هذا إذا لم يكن ذلك إعادة خلق الفكر الكلاسيكي.

وهكذا ظهر نوع أدبي جديد: الدراما. ولكونها تخلف التراجيديا فعليها أن تتحدد بالدرجة الأولى بمعارضتها. وطبيعي أن يكون الفلاسفة هم الأوائل الذين يقومون بالهجوم المنسق على مسرح الكلاسيكية.

الدراما البورجوازية: عصر وذهنية

ان الزمرة الفلسفية، ولكونها قد حاربت في كل ميادين الحياة

---

(١) الفو بشري: أي الفوق بشري.

الثقافية، كانت تعرف جيدا ذوق الجمهور تجاه المسرح وتعرف تأثيره لتسمه بأفكارها.

يؤكد «راسين ــ RACINE» في مقدمة ليبرينيس (١٦٧٠ م) «أن القاعدة الأساسية هي الإعجاب والإحساس...» وهذا سيكون مبدأ الدراما البورجوازية بعد أن يكيف بضرورات القرن الجديد، فقد كان الكاتب الكلاسيكي يتوجه إلى المشاهد الارستقراطي التقي في «فرساي»؛ ففي ذلك العالم الصغير المزيف، كانوا يتذوقون الموضوعات المستوحاة من الأدب والحياة اليونانية ــ الرومانية. وكانوا يتمتعون باللغة الجميلة المصبوغة بالألفاظ المهجورة، وكان يعجبهم أن تختلط المواقف اللامعقولة (ولنتذكر فقد عقدة السيد...) كل هذا يعطي انطباعاً بأن الدراما لاتنفع إلا للتسلية وأنها لا تتماشى مع «الالتزام» الذي ينادي به الفلاسفة، فقد كان سيباستيان ميرسييه ــ S. MERCIER يسأل الكوميدي الكلاسيكي قائلا: «ما هو تأثير فنك في عصرك وفي مواطنيك؟» ويوضح فكرته بقوله: «إذا لم يبق لدى الأجيال القادمة إلا تراجيديات كورناي وراسين، فهل سيتعرفون على آداب عصرنا وأمتنا كلها؛ وهل سيعرفون عبقرية أمتنا وطابعها؟ وهل سيكتشفون ما في داخل بيوتنا؟ هذا الداخل الذي هو للإمبراطورية بمثابة الأحشاء للجسم الإنساني؟»..

ان هذا الموقف ليس واقعة معزولة للكاتب لكنه يتماشى مع المعطيات الجديدة للحياة الفرنسية، فالنبلاء بالرغم من أنهم لم يسلموا السلطة بعد إلى البورجوازية فإنهم لم يعودوا الطبقة المسيطرة اقتصاديا في

البلد؛ وهم إذ تصلبوا بتلك التقاليد البالية فقد تركوا التجارة والمناصب الحساسة للبورجوازية. ومن هنا ضرورة إيجاد أدب ومسرح جديدين للطبقة الحاكمة. ثم أليس كل الفلاسفة بورجوازيين، فان لم يكونوا بقلوبهم، فبأعمالهم؟ وسيتم اذاً باسم النخبة الجديدة نقد للتراجيديا الكلاسيكية. إن حجر المس في الفن الكلاسيكي كان «الحقيقي» أو هكذا كانت تراه «فرساي». والحقيقي أيضا سيكون إنشاء الدراما البورجوازية. ولن يهتم حينها بالحقيقة الميتايفيزيقية بل بالحقيقة المكونة من «التفاصيل اليومية التي يمكن أن تكون نبيلة لكنها مشتركة»، ومن تلك اللطافة البسيطة ومن ذلك الطبيعي الذي ينشط أثراً ما ويعطيه الألوان الحقيقية (ميرسييه— MERCIER). ان تنبؤ هذه الواقعية سيكون في محاولة الوصول إلى وترين حساسين عند المُشَاهِد: الشفقة والأخلاق. فقد كان مشاهد القرن السابع عشر يأتي ليتألم من مصيره هو. ويتزود بالمناسبة نفسها بدرس تطبيقي في الأخلاق لأن الدراما تربي كذلك. وقد كتب «بومارشيه»: «أن أخرج من العرض أحسن مما دخلت، وبهذا فقد أشفقت ».وهو يتصدى بذلك لديدرو الذي كان يزعم بدراما أنه «يوحي للناس بحب الفضيلة وبشاعة الشر.».

إن الدراما واقعية أولا باختيارها لموضوعها، ففوق الخشبة سيسعد المؤلفون بدراسة المشكلات الوضيعة للحياة المنزلية ودراسة الناس وهم يقومون بمهنهم، فيتركون بهذا المجرد لحساب المحسوس حسب رغبة ديدرو: «الظروف! كم من تفاصيل مهمة! من حقائق مجهولة! كم من مواقف جديدة يمكن استخراجها من هذه الخلفية! أوليس للظروف فيما بينها

تناقضات الطبائع نفسها؟» ومن هنا عناوين مثل «رب الأسرة» لديدرو و «الصديقان» و «مفاوض ليون» و «الأم المذنبة» لبومارشيه. وهي تتناقض خاصة مع ملاهي موليير.

إن الدراما البورجوازية واقعية وخاصة بالحيل المسرحية نفسها «الديكور، الملابس» والتلاعب بالألفاظ أيضا، تكتسب أهمية ممتازة. وهكذا فإن المؤلفين يذكرون بدقة ديكور مشهدهم، ويدخلون التفاصيل الريفية التي كانت مجهولة حتى ذلك الوقت على المسرح. ويدخلون كذلك عدة مشاهد صامتة ليتركوا مجالاً للبانتوميم «الإيمائية» التي تحدد المواقف والتعابير الخاصة بطريقة أوقع من اللغة. وختاماً فقد تخلى كتاب الدراما البورجوازية عن «لغة الآلهة» وفضلوا النثر على الشعر، فسبقوا النظريات الرومانسية بذلك بحوالي خمسين عاما.

ولن تكون هذه الواقعية شيئا لو لم تكن موجهة نحو أخلاقية معينة تفضلها في حالات عديدة عناوين خيرة مثل «الأسرة الطيبة»، «الأم الطيبة الخ...» لفلوريان. FLORIAN. لكننا نلمح وراء هذا الحماس الخيري العائلي دروساً سياسية «فمسرحية» موت لويس الحادي عشر لميرسييه هي بمثابة محاكمة للنظام الملكي الاستبدادي أو دروساً اجتماعية فمسرحية «المعوز» تدين استغلال الأغنياء للفقراء، أو دورسا فلسفية فمسرحية «الهندية الشابة» لشامفور ــ CHAMFORT تمجد أسطورة المتوحش الطيب التي دافع عنها كل من ديدرو وروسو، أو نلمح انعكاسات أفكار الفلاسفة وطموحاتهم.

وهكذا حاولت الدراما البورجوازية أن تكون مسرحاً ملتزما؛ وبدون

شك، فإن النجاح فيها أقل مما توحي به تلك الكثرة في المسرحيات وفي النظريات. إلا أن الدراما البورجوازية ببعض محاولاتها الشجاعة (وإن كانت توصف بطريقة سيئة بصفة «الباكية») فتحت الطريق أمام المنظرين الرومانسيين وقلبت نهائيا صفحة المسرح الفرنسي الكلاسيكي.

باتجاه الدراما الرومانسية

إن انتقال الدراما من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة البورجوازية قد تم بعد عملية بطيئة من الانحلال والمسرحيات الانتقالية، وبالطريقة نفسها تم ظهور الدراما الرومانسية بعد أن سبقت بإشارات طليعية.

لقد فرقت «الثورة» «ديدرو» عن «هوجو» وكذلك الحال مع الجمهور البورجوازي لعام (١٧٦٠ م) عن الجمهور الأكثر شعبية لعام ١٨٣٠ م. إن الأذواق أيضا قد تغيرت فضمنت نجاح نوع هجين هو «الميلودراما» التي سيمجدها «ر. س. غويلباردي بكسيريكور ــ R. C. GUILBERT DE PIXERECOURT» بحوالي مئة مسرحية. ان الميلودراما، وهي الخليفة المنطقي للدراما البورجوازية من جهتها الرومانسية العاطفية، قد أتت إلى الجماهير بالحاجة إلى الهرب التي كانت تطلبها، فالإخراج الباذخ والرائع كان ينقل المشاهد أثناء العرض إلى قصور رينانية مسحورة قادرة على توليد كل أنواع الانفعالات. إن الدراما الرومانسية، إذا اقتنعنا بقول المنظرين الرومانسيين، جاءت من المسرح الأجنبي مثل الميلودراما تماما. وهكذا فإن المسارح الوطنية سوف تحتلها فرق أجنبية بالإضافة إلى

الترجمة. «وظل شكسبير وشيلر يتعاقبان كل خمسة عشر يوما بدقة مخيفة» كما تذكر جريدة «الدستوري» ذات النزعة الكلاسيكية. إن الاستقبال المخصص للفرق الشكسبيرية الآتية من وراء بحر المانش يرمز إلى تطور الأفكار وتأثير النظريات الدرامية التي ستتكاثر بين عامي (١٨٢٠ م) و (١٨٣٠ م). فهذه الفرق التي استقبلت عام (١٨٢٢ م) بالصفير استهزاءً من طرف شبيبة ضائعة ظنت أنها بعملها ذاك إنما تقوم بواجب وطني وشرف قومي كما يلاحظ ستندال، سوف تستقبل بالهتاف عام (١٨٢٧ م) وبعبارات «ها هي التراجيديا أخيرا!».

لقد مهدت لهذا التطور من قبل عدة كتب مثل كتاب «من ألمانيا» للسيدة دي ستاييل، وقد كانت هذه الكتب تطالب بفتح آفاق أدبية جديدة لكي ينمو أدب حر. إن حركة عارمة، لكنها غامضة، قد اتخذت تحت عبارة الرومانسية المبهمة، وبقي أن يشكل مذهب ليكون بمثابة اللواء للجيل الجديد.

من المناشير إلى الآثار: مهنة قصيرة

إذا استثنينا كتاب «راسين وشكسبير» لستندال، الذي يعود إلى عام (١٨٢٣ م) (في طبعته الأولى على الأقل) فعلينا أن نعترف أن بين «مقدمة كروميل» وسقوط بورغراف_ BURGRAVES ١٨٤٣ م، لم تنقض إلا ستة عشر عاما؛ وهي مدة قصيرة إذا ما قارنا مدة طول الدراما

الرومانسية بالتراجيديا الكلاسيكية، ولكنها كبيرة بعدد المسرحيات التي ألفت فيها. إن «إخفاقا» كهذا ليس ناتجا عن مصادفة صرف.

إن الرومانسيين، وهم مقتنعون بقوة الأدب الكلاسيكي على المسرح، سوف يوجهون نشاطهم في هذا الاتجاه، فقد تضاعفت المناشير بين عامي ١٨٢٧ م و ١٨٢٩ م. ويمكن أن نلاحظ خمسة منها، فبالرغم من أنها تعبر عن الأغراض المختلفة لمؤلفيها، إلا أنها يمكن أن تعتبر كهيكلة للمذهب الرومانسي في الميدان المسرحي؛ فابتداء من «مقدمة كرومويل، ١٨٢٧ م» لهوجو إلى «ملاحظات حول الحقيقة في النص، ١٨٢٩ م» لفيني ـــ VIGNY، ومروراً «بالصورة التاريخية والنقدية» سانت ـــ بوف، و «مقدمة للدراسات الفرنسية» لإميل دي شان ـــ E DES CHAMPS، نجد الرومانسيين الشباب يطالبون «بالجديد» ويعطون وصفاتهم. وهناك ثلاث أفكار رئيسية توجه تفكيرهم، الأولى منها تمس المفهوم الكلي للأثر الدرامي، فالرومانسيون يرفضون وحدات التراجيديا الكلاسيكية، التي تشوه الرجال والأشياء وتجعل التاريخ يكشر (هوجو). ويدرك هذا بسهولة إذا علمنا أن الدراما يجب ألا تكون الناطق بلسان عالم غريب وقديم، بل يجب أن تقترح «صورا ضخمة مشوّومة في تاريخنا» كما يقول ستندال، وهذا هو العنصر الثاني وذلك بالنقل الأكثر صدقا للمجتمع المدروس، ولذا فان كاتب الدراما يبني فنه على الألوان المحلية التي هي «أساس لكل حقيقة» كما يقول «ب. كونستان ـــ B. CONSTANT» وأخيراً، وللتأثير الشديد في المشاهد، يجب على المؤلف أن يستغل كل الملفات وأن يخلط بين النبرات المختلفة وأن يؤلف «مشاهد هادئة دون دراما، ممزوجة بمشاهد هزلية

وتراجيدية» كما يقول «فيني ـ VIGNY». إن صدمة الأنواع ستخرج الأنماط كما يخرج السمندل حورية البحر، وكما يزين باحث الكنوز جنية الهواء». كما يشرح هوجو بأسلوب مليء بالصور قبل أن ينهي كلامه بتحدي العالم القديم بقوله: «وإنه لمن الصواب القول بأن احتكاك المشوه أعطى للسمو المعاصر شيئا أكثر صفاء من الجمال القديم وأكبر منه». وبهذا السلاح كان على المؤلفين الرومانسيين أن يجربوا المسرح. وبعد «ميريميه» الذي نشر عام ١٨٢٥ مسرحية «كلارا غازول ـ CLARAGAZUL» التي لم تمثل نجد «الكسندر دوماس A. DUMAS» الذي نجح بمسرحية «هنري الثالث وحاشيته» متبوعة «بمور البندقية ـ LE MOR DE VENISE» لفيني. إلا أن الأمسية الكبرى، بدون شك، كانت تلك التي حدثت يوم ٢٥/ ٢٠/ ١٨٣٠ م حيث دارت «معركة هرناني» الشهيرة التي «تصارع فيها أبطال الرومانسية وأقوياء الكلاسيكية بتكالب لا مثيل له، وبكل حدة ناتجة عن الأحقاد الأدبية» كما يقول تيوفيل غوتييه.

إن المستقبل الذي أوحى به الانتصار الجميل لمعركة «هرناني» لم يف بوعده، وهذا لا يعني أن الكتاب كانوا فاشلين، لكن انتصار الأعمال مثله مثل انتصار الكتاب كان انتصاراً للمثلين كبوكاج «BOCAGE» و «ماري دورفال ـ M. DORVAL» و «فريدريك لوميتر ـ F. LEMATRE» وغيرهم من الأسماء التي أسهمت في نجاح هذا الدور أو ذاك، وكان غيابهم يحكم على الدراما بالاختناق. وهناك ظاهرة أخرى مشابهة ولكن باتجاه معاكس، ففي المرحلة نفسها استطاع «راشيل ـ RACHEL» أن يجعل الناس يصفقون في المسرح للتراجيديات

الكلاسيكية والنيو ــ كلاسيكية (الكلاسيكية الجديدة). إن الممثل كان يسعى في نظر الناس إلى السير مع المؤلف تماما كما سيفعل المخرج فيما بعد.

لقد كانت الدراما الرومانسية تحمل في طياتها البذور التي ستفجرها بعد أن كانت هذه الدراما تحاول أن تشمل عدة أشياء في وقت واحد، وبعد أن كانت طموحاً في شكلها ومحتواها. ولم تختف هذه الرغبة في الدراما الكاملة مع ظهور الرومانسية، وستبقى تزعج خلفاءها الرمزيين السرياليين.

من «الواقعية» إلى الرمزية

ظلت الخشبة، في الوقت الذي كان ينادى فيه «بنهاية المسرح» مكاناً للمجابهة بين المدارس الأدبية الجديدة. فقد حاولت التيارات الكبيرة أن تستحوذ على المشاهدين والنقاد إلى جانب انتصار كوميديا «أوجييه ــ AUGIER» و «دوماس ــ DUMAS» و «ساردو ــ SARDOU».

وقد حاول الطبيعيون في غمرة انتصارهم في الرواية أن ينقلوا أفكارهم على المسرح، فقد نشر «إميل زولا» منشورين متتابعين عام (١٨٨١ م» هما: «الطبيعة في المسرح» و «المؤلفون الدراميون»، يطلب فيهما من المؤلفين أن «يحققوا قطعا من الحياة» وأن «يأتوا بقوة الواقع» في تصوير حبكاتهم وأنماطهم. ولكن، وللأسف لم يزود لا «غونكور ــ GONCOURT» ولا «دوديه ــ DAUDET» ولا «زولا ــ ZOLA» المسرح

بأي مؤلف مهم باستثناء الاقتباسات المأخوذة من بعض رواياتهم، وهذا بالرغم من الدعم الذي قدمه «المسرح الحر» الذي اخترعه «أنطوان» عام (١٨٨٧ م)، ذلك الذي يمثل في ديكورات واقعية إلى أقصى درجة، وبممثلين غير محترفين أو مبتدئين، وهو بذلك يريد تحطيم الأكاديمية الدرامية وتأدية الأعمال بصدق أوضح.

إلا أن الدراما «الواقعية» قد عرفت في شخص «هنري بيك ــ H. BECQUE» مبدعا لامعاً وأصيلا فقد كان بيك بعيداً عن التجمعات، مرتبطا بالتقليد الطبيعي في مزاجه وأثره، فهو يصور بقوة التفاهة اليومية، ويصور شخصياته بقوة الروائيين، وينتقي حواره من الغلو في الفصاحة التقليدية. وقد نجح في مسرحيتي «الغربان، ١٨٨٢ م» و «الباريسية، ١٨٨٥ م» أن يجمع بين الدراما «الواقعية» التي نادى بها زولا و «الكوميديا روس ــ ROSSE» التي انتصر فيها «كورتولين ــ COURTELINE» في المرحلة نفسها.

تقع المسرحية الرمزية، وهي معاكسة تماما لموقف الطبيعيين، ضمن تيار قوي من التجديد الروحي، فالشعراء الذين تخلوا عن الواقعية يعنون أن «كاتب الدراما يجب أن يستعمل كل أنواع السراب التي في متناول يده» كما يؤكد أبولينير في «أمهات تيريزياس» و «ألا يعطي أي اعتبار للزمان والمكان ». وهذا كاف للقول بأن المسرح الرمزي سيكون بالدرجة الأولى، مسرحاً مثاليا وروحيا مبنيا على اللاواقعية الدرامية وعلى اللغة الشاعرية البعيدة عن الابتذال اليومي، وعلى مقت الديكور والزمن الحقيقي، وعلى الجانب الرمزي في الشخصيات المقولبة إلى حد الكاريكاتور أحيانا أو

المرفوعة إلى مرتبة الأسطورة. إن المسرح الرمزي، كما يقول «ميترلينك ـــ METERLINK» هو «دراما للدمى المتحركة».

سيكون للمسرح الرمزي، كما كان للطبيعية مسرحها، قاعة ومخرج مخلص في أعماله، فبعد النجاح الذي عرفه «مسرح الفن» الذي أنشأه «بول فور ـــ PAUL FORT» أنشأ «لوني ـــ بو ـــ LUGNE- POE» عام ١٨٩٣ م «مسرح الأثر وهو مخبر حقيقي للمسرح الرمزي»، فليس فيه ديكور ولا أنوار، بل ممثلون بحركات غير دقيقة، وبأصوات كهفية وهي كلها خطوط جعلت من الدراما في نهاية القرن الماضي مسرحا للفرز. وكان يجب أن ننتظر انتصار «بول كلوديل ـــ PAUL CLAUDEL» لتسجل الرمزية المسرحية بماء الذهب بالرغم من إخراجات «ميترلينك» و فيلييه «VILLIERS» أو «دي جاردان ـــ DUJARDIN» و «بيلادان ـــ PELADAN»، فكلوديل هو الوحيد بين الشعراء الآخرين الذي استطاع أن يصل إلى جمهور متزايد باستمرار، وذلك بإخراجه للتجارب الشعرية من شبه السرية الأدبية ليشارك فيها جمع قليل من المحظوظين.

من بعد المسارح

لقد كان هذا المسرح «المتعدد» ـ والذي جعل في نزاع عن «الجوهر» ـــ يحمل في طياته بذور الدراما الحديثة، أو بعبارة أدق الدرامات الحديثة.

وفعلا، فبتطور الايديولوجيات وتعمقها في الجماهير (الشيوعية،

الوجودية) كانت الدراما موجّهةً للتوجه نحو النزاعات الفلسفية، ومن هنا بعث الأساطير القديمة، (الكترا ـــ الطرواديون ـــ اورفه) التي تفرقت على جانبها الديني بتأثير من التحليل النفسي، وكانت معينا لتأويلات جديدة، وأسهمت في ميلاد دراما تأخذ فيها الأحداث المعاصرة الأولوية على الاسطورة في حد ذاتها (الكترا لجيرودو ـــ GIRAUDOUX) و (أنتيغونا «لأنويه ـــ ANOUILH) و («الذباب» لسارتر).

وبالمناسبة نفسها فان محاولات التيار «اللامسرحي» التي يقوم بها الجيل الجديد (بيكيت ـــ BECKETT ـــ و آدامون ـــ ADAMON ـــ جينيه ـــ GENET ـــ يونسكو ـــ IONESCO) تتوحد جهودها لإظهار الدراما الحقيقية، الحقيقية الصافية، اللامنطقية، وبدون تحليل نفسي حتى تُظهر جوهر الإنسانية العميق وراء تلك المظاهر.

إن الدراما المعاصرة، وهي وريثة الرمزية «تتهرب من كل التحديدات» فهي تسعى للاختلاط بالحياة نفسها.



الفهرس

صدر عن دار
طلاس
للدراسات والترجمة والنشر

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر[1] ليرة
رسالة الاسلام ـ الرسول العربي	العماد مصطفى طلاس..	....	٢٥
فارس الأطلس ـ عقبة بن نافع	العماد مصطفى طلاس..	....	١٠
فطير صهيون	العماد مصطفى طلاس..	....	١٦
راعي القدس ـ ايلاريون كبوجي ...	العماد مصطفى طلاس..	....	١٥
فارس الجزائر ـ الأمير عبد القادر ..	العماد مصطفى طلاس..	....	١٧
المصطفى من أحاديث المصطفى ..	العماد مصطفى طلاس..	.........(قياس كبير)	٦٠
		.........(قياس صغير)	٣٠
كذلك قال الأسد	اختارها العماد	.........(قياس كبير)	٣٠
	مصطفى طلاس	.........(قياس صغير)	١٥
حب وبطولة....................	سليمان العيسى	....	١٥
قصة المتنبي....................	أحمد الجندي..........	....	١٢
صبرا وشاتيلا (تحقيق حول مجزرة) .	أمنون كابليوك	المكتب العربي للترجمة ...	٦
روضة الورد	سعدي الشيرازي	محمد الفراتي	١٥
سعد الله الجابري	أحمد الجندي..........	....	١٥

(١) السعر يشمل كامل الأجزاء .

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
فراشات غجرية	نضال قبلان		٦
كيان (قصة)	كوليت الخوري		٩
البطل والتاريخ	صفوان قدسي		١٨
خريف الغضب (جزءان)	محمد حسنين هيكل		٣٠
كفاحي	آدولف هتلر	لويس الحاج	١٨
ماجدولين	الفونس كار	مصطفى لطفي المنفلوطي	١٠
رسالة من امرأة مجهولة والحب الجنوني	ستيفان زفايغ	أنجيل عبود	٨
سقوط السنديان	اندريه مالرو	د . سامي الجندي	٩
عشرة أيام هزت العالم	جون ريد	فواز طرابلسي	٢٢
هكذا يتكلم القائد	نابليون بونابرت	عبد الله حيدر	٨
حبات من الرمال الذهبية	سليمان العيسى وشعراء آخرون		١٠
رواد النغم العربي	أحمد الجندي		٩
حبال من رمل	ولبر كرين ايفلاند	د . سهيل زكار	٢٥
البطالة المقنعة في الوطن العربي	سمير عبده		١٤
باقة نثر	سليمان العيسى		١٨
موجز ديوان المتنبي (شرح اليازجي)	اختصره سليمان العيسى		٢٠
طريق التبغ	ارسكين كالدويل	منير البعلبكي	١٥
تولستوي	ستيفان زفايغ	ميشيل واكيم قصي الأتاسي	١٠
حب بياتريس الجديد (شعر) (بالعربية والفرنسية)	جيرار مورغ	رواد طربيه	٨
الاستراتيجيتان السوفييتية والأمريكية	هنري باريس	أحمد عبد الكريم	١٠

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
شعراء من بلاد الشام	أحمد الجندي	....	١٥
رد على التوراة	ندرة اليازجي	....	١٠
رد على اليهودية واليهودية المسيحية .	ندرة اليازجي	....	٢٥
الصراع على سورية	باتريك سيل...........	سمير عبده ـ محمود فلاحة	٢٠
نظرات ومسائل في الإدارة	أحمد الدباس	....	٤٠
روائع طاغور	رابندرانات طاغور	الدكتور بديع حقي	٢٠
الفراشة وقصائد أخرى........... (بالعربية والانكليزية)	سليمان العيسى	برندا ووكر............	١٠
العواصف	جبران خليل جبران......	....	١٠
البدائع والطرائف..................	جبران خليل جبران......	....	١٠
النبي	جبران خليل جبران......	ثروت عكاشة..........	٨
السابق	جبران خليل جبران......	انطونيوس بشير	٥
عرائس المروج......................	جبران خليل جبران......	....	٥
التائه	جبران خليل جبران......	.عبد اللطيف شرارة......	٦
المجنون	جبران خليل جبران......	انطونيوس بشير	٥
الأرواح المتمردة..................	جبران خليل جبران......	....	٨
دمعة وابتسامة	جبران خليل جبران......	....	١٠
الحروب والحضارات	مدرسون في المعهد ...... الفرنسي لعلم الحرب	أحمد عبد الكريم........	٢٠
بروتوكولات حكماء صهيون ...... (جزءان)	عجاج نويهض	....	٣٠
حرب الثلاث سنوات ٦٧ ـ ٧٠ (مذكرات)	الفريق أول محمد فوزي .	....	٢٥
قصة الرعب والجرأة..............	الكسندر بيك..........	....	١٥
رفائيل............................	لامرتين.................	محمد حسن الزيات	١٦
فيكتور هيجو	....	فريد جحا............	١٥

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
الأمنية الأوروبية أو الدفاع المشترك المفقود	اندريه بريغو و دومينيك دافيد	أحمد عبد الكريم	١٥
الطاعون	البير كامو	د . سهيل ادريس	١٥
السلام الضائع في اتفاقيات كامب ديفيد	محمد ابراهيم كامل وزير خارجية مصر الاسبق		٣٠
استراتيجية العصر النووي	الجنرال بيير غالوا	اللواء الركن سميح السيد	١٢
حرب البترول السرية	جاك بيرجيه وبرنار توماس	اللواء الركن سميح السيد	١٢
تاريخ الأدب الغربي (جزءان)	مجموعة من الاساتذة		١٠٠
مختارات من الشعر الروسي		د . ماجد علاء الدين	١٨
إلى أواصل الأرق	سليمان العيسى		١١
الحرب العالمية الثالثة	الجنرال جون هاكيت	موسى الزعبي	٣٣
يسوع ابن الانسان	جبران خليل جبران		١٢
نشيد الجمر	سليمان العيسى		٢٥
من الشعر اليوناني الحديث		الياس معوض	١٠
يوميات وزير (جزءان)	ريتشارد كروسمان	العميد صبحي الجابي	٥٠
ليالي الشيطان الأخيرة (راسبوتين)	فالنتين بيكول	عبد الوهاب مدور	٤٠
ديك الجن الحمصي (ديوان ودراسة)	أحمد الجندي		١٠
سلام غير مرغوب فيه	لجنة أمريكية	اللواء الركن سميح السيد	٩
الجدل الكبير حول الاستراتيجية الذرية	ريمون آرون	اللواء الركن سميح السيد	١٥
عودة وضاح اليمن (شعر)	د . عبد العزيز المقالح		٢٥
الحرب الأهلية العالمية	جاكلين غرابان وجان بيرنار بيناتيل	اللواء الركن سميح السيد	١٤
المسألة السورية المزدوجة (سورية في ظل الحرب العالمية الثانية)	ميشيل كرستيان دافيه	اللواء جبرائيل بيطار	٢٢

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
عملية كمال عدوان	العماد مصطفى طلاس		٨
الثورة الجزائرية	العماد مصطفى طلاس		٨٠
مع سليمان العيسى	مجموعة من الكتاب		١٤
من وحي المرأة (شعر)	عمر أبو ريشة		٢٥
كيف سقينا الفولاذ	نيقولاي أوستروفسكي	غائب طعمة فرمان	٢٥
رباعيات عمر الخيام	عمر الخيام	أحمد الصافي النجفي تقديم أحمد الجندي	١٥
المسيح يُصلب من جديد	نيكولاس كازانتزاكس	شوقي جلال (جزءان)	٤٠
وجيز علم الجنس الهندي	فاتسيايانا	كاستون فاتول	٢٠
لحن كرويتزر	ليون تولستوي	د . سامي الدروبي	١٣
أنشودة الحب الظافر (قصص)	تورجنيف	عدنان سبيعي وخليل شطا	١٢
الأيام المضيئة (قصص)	كوليت الخوري		١٥
أغاني الأغاني (٣ مجلدات)	أبو الفرج الأصفهاني	اختصره يوسف عون	١٠٠
شوارد قلم في الأدب والنقد	محمد روحي فيصل		١٥
العمران في مقدمة ابن خلدون	د . سعيد محمد رعد		٤٠
حديث الهيل (شعر بدوي)	عمر الفرا		١٢
مذكرات ديغول (٤ أجزاء)			١٠٠
١ ـ النفير	الجنرال ديغول	عبد اللطيف شرارة	
٢ ـ الوحدة	الجنرال ديغول	عبد اللطيف شرارة	
٣ ـ الخلاص	الجنرال ديغول	خليل هنداوي ابراهيم مرجانة	
٤ ـ الأمل	الجنرال ديغول	د . سموحي فوق العادة	
مذبحة صبرا وشاتيلا	العماد مصطفى طلاس		٢٢
الآداب المعنوية للصلاة	الإمام آية الله الخميني	أحمد الفهري	٦٠
رسائل أبي حيان التوحيدي	د . ابراهيم كيلاني		٢٨

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
خروتشوف	بسام العسلي		٢٤
ستالين	بسام العسلي		٢٥
الشعر بين الرؤيا والتشكيل	د . عبد العزيز المقالح		٢٨
التربية الرياضية الحديثة ...»	فايز مهنا		٢٧
سيف الله (خالد بن الوليد)	العماد مصطفى طلاس		٢٢
آفاق الاستراتيجية الصهيونية	العماد مصطفى طلاس		٢٠
زنوبيا (ملكة تدمر)	العماد مصطفى طلاس		٢٠
الثوم والعمر المديد	العماد مصطفى طلاس		٢٢
القدس في فلسطين	جورج مونتارون	فريد جحا	١٠
كيسنجر في البيت الأبيض (مذكرات في اربع مجلدات)	هنري كيسنجر	خليل فريجات	٢٠٠
اعترافات جان جاك روسو (ثلاثة أجزاء)	جان جاك روسو	محمد بدرالدين خليل	٩٠
الطريق إلى بئر سبع	ايثيل مانين	د . نظمي لوقا	٢٥
سيوف عربية (شعر)	نذير الحسامي		١٠
الوردة تعشق برعماً	نذير الحسامي		١٢
كازانوفا	ستيفان زفايغ	ميشيل واكيم قصي أتاسي	١٥
حصاد الحب	إميل زولا		٢٠
الزنبقة الحمراء	أناتول فرانس	أحمد الصاوي محمد	٢٥
هل يمكن السيطرة على الحرب (النووية) ؟	معهد الدراسات الاستراتيجية (لندن)	د . محمد حجار	١١
يوم العيد	انطون تشيخوف	عدنان سيبعي وخليل شطا	١١
المعلقات السود والذئب (شعر)	نجيب جمال الدين		٢٥
الغزو الاسرائيلي للبنان	مجموعة من الباحثين بإشراف العماد مصطفى طلاس		٣٠

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
المعجم الطبي الموحد انكليزي ــ عربي ــ فرنسي	مجموعة من الاطباء الاختصاصيين		١٠٠
الكَنّة (عن البلغارية)	جيورجي كاراسلافوف	حسين راجي	٢٠
اليسا فيتا باغريانا (مختارات شعرية)		حسين راجي	١٦
شعراء فرنسيون معاصرون	سعد صائب		٢٠
فن الشعر في قصائد الشعراء وكلماتهم	مجموعة من الأساتذة	سعد صائب	٢٢
الدليل العملي للوقاية من أمراض القلب	المركز الطبي لجامعة بوسطن	دار طلاس	٢٢
ايزابيلا	اندريه جيد	د . صبري فهمي	١٥
سيرة بالتازار كوسا (البابا يوحنا الثالث والعشرون)	اليكساندر باراديسيس	بسام اسخيطة	٢٥
هرمن ودروتيه	غوته	د . محمد عوض محمد	١٥
التحكم بوزن الجسم عن طريق اليوغا	ريتشارد . ل . هيتل مان	دار طلاس	٢٢
طريق الحرية	هوارد فاست	سليم ابراهيم عبود	٣٠
الأدب والأنواع الأدبية	مجموعة من الاساتذة	طاهر حجار	٢٥
البراعم (قصائد للأطفال)	مختارات من الأدب الالباني	عبد اللطيف ارناؤوط	١٢
العصافير وقوس قزح (قصص للأطفال)	= = = =	عبد اللطيف ارناؤوط	١٤
التقرير الكامل للجنة كاهان الصهيونية حول مذبحة صبرا وشاتيلا	النص الكامل وإفادات بعض الشهود		١٨
ومرّ صيف	كوليت الخوري		٢٠
سر الصلاة أو صلاة العارفين	الإمام الخميني	أحمد الفهري	٣٠
نبضات أفئدة		قدم لها العماد مصطفى طلاس	١٠

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
لوليتا	فلاديمير نابوكوف	مروان الجابري	٢٠
ديغول ما له وما عليه	بيرنارد ليدويدج	اللواء الركن سميح السيد.	٣٥
العرس الكبير	اعداد وجمع قمر كيلاني		١٧
العلاقات الدبلوماسية الأميركية	توماس آ . برايسون	دار طلاس	٣٠
ايزابيلا	اندريه جيد	د . صبري فهمي	١٥
العلاقات الخطرة بين الجنسين	كوديرلوي دي لاكلو	اديب مروة	٣٥
آه يا أنا	سهام ترجمان		٧٥
تدخل الدول العظمى في الشرق الأوسط	بيتر مانغولد	اديب يوسف شيش	٣٠
هرمن ودروتيه	غوته	د . محمد عوض محمد	١٥
أصوات في الليل	صلاح دهني		٢٠
مصلح البيانو الضرير	مارسيل بريفو	حسن صادق	١٥
اصداء النضال العربي في شعرنا المعاصر	أحمد سعيد هواش		١٣
أوراق مسافر	الدكتور عمر موسى باشا		٢٠
حكاية الأميرة حنان	خالد محي الدين البرادعي.		٢٠

تحت الطبع

ــ معجم الأسماء العربية..........	العماد مصطفى طلاس الأستاذ نديم عدي	
ــ الفن الاسلامي..................	د . عفيف بهنسي	
ــ الجامع الأموي (باللغات : .... العربية والافرنسية والانكليزية)	د . عفيف بهنسي	
ــ مذكرات ادغار فور..........	ادغار فور............	د . حافظ الجمالي
ــ عنب المائدة :..................	مجموعة من الباحثين المختصين..	دار طلاس
ــ امرؤ القيس................... (عاشق وبطل درامي)	قمر كيلاني	
ــ الف وخمس مية.............. من الأمثال الشعبية	سيمون حصي	
ــ ١٠٠ قصة بهيجة للاطفال.... (في أربعة أجزاء)	اصدار............... دار (هملين) البريطانية	سليمان العيسى بهيج بلدين
ــ كذلك قال الاسد............. (طبعة ثالثة مزيدة ومعدلة)	....	قدم له العماد مصطفى طلاس
ــ لا شيء خلف الفولاذ......... (رواية)	جاكلين سوزان.........	عبد الكريم ناصيف
ــ النباتات العسلية...............	....	ترجمة دار طلاس
ــ دراسات حول النظرية الديمقراطية	رينيه دو لاساريير........	د . حافظ الجمالي
ــ فن التصوير	جون هيجكو..........	العماد مصطفى طلاس

ـ تلخيص المتشابه في الرسم ..... وحماية ما أشكل منه عن بوادر التصحيف والوهم	أحمد علي ثابت .... (أبو بكر الخطيب البغدادي)	تحقيق سكينة الشهابي
ـ الدليل العملي لمنتجي الغذاء الملكي	آلان كاياس...........	دار طلاس
ـ العسل غذاء وعافية	جان لوك داريغول.......	دار طلاس
ـ الوجبات الغذائية الهندية السريعة .	ميشيل بانديا...........	مهند الغبرة
ـ التربية الحديثة للأغنام	د . بوهيير دوليكليز	دار طلاس
ـ الأصابع الصغيرة .... تنمو في الظلام	نزار مؤيد العظم	
ـ مناهج التعليم البوليتكنيكي	حسين عمر حمادة	

العماد

في

اللغة والعلوم والفنون والأعلام

معجم لغوي موسوعي

سيصدر قريباً عن الدار بالتعاون مع

لاروس الفرنسية بترجمة معجمها الموس







هذا الكتاب

عالم (الادب والأنواع الادبية) عالم عريق أصيل وحديث طريف في آن معا . ويتفاوت الحديث عنه عمقا وسطحية تتفاوت قدرات المتحدثين عنه والباحثين فيه . وقد قدر لهذا الكتاب أن يتعاوره مجموعة من الباحثين المتخصصين يرقى كل واحد الى مرتبة الاستاذية في فنه وتخصصه . فهم نفر من العلماء ينتمي بعضهم الى جامعات فرنسية ويابانية وبعض المؤسسات المرموقة علميا في فرنسا ، تناولوا بأبحاثهم قضايا ادبية ونقدية معاصرة ، وناقشوها مناقشة جادة متعمقة بروح العلم فيها نصيب كبير ، فلم يكتفوا بالبحث في (ماهية الادب) و (تاريخه) و (نقده) وغيرها من الاجناس الادبية التقليدية كالقصة والرواية والمقالة والملحمة . وانما تناولوا أيضاً قضايا أكثر حداثة (كمشكلات الادب الحديثة) و (تشكل الأدب) و (أدب المراسلات) و (المذكرات) وغيرها من القضايا والاجناس الادبية التي تؤكد تميزها [illegible]

